GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

SUPPLEMENTO

N° 7.

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO E REDATTO

DA

FRANCESCO NOVATI E RODOLFO RENIER

SUPPLEMENTO

N° 7.

TORINO

Casa Editrice

ERMANNO LOESCHER

1904

L'OPERA

DI

VITTOR HUGO

NELLA LETTERATURA ITALIANA

I. — Del glorioso gruppo di poeti e di scrittori che formarono in Francia la scuola romantica V. Hugo è senza dubbio il più illustre, quello che sollevò anche nei paesi stranieri maggior fervore di ammirazione, maggior violenza di dispute, più largo moto di adesioni o di avversioni. Ma se alla fama dei suoi scritti sia pari la reale efficacia esercitata sul pensiero o sull'arte degli scrittori stranieri e sulle varie correnti intellettuali che rinnovarono il sentimento estetico in Europa, è cosa più discussa e più incerta. Vi sono gli ammiratori fanatici che, come Teofilo Gautier, Teodoro di Banville o lo Swinburne, mettono l'Hugo accanto a quei genî dominatori e universali la cui fantasia e la cui arte sono come il nutrimento estetico dei popoli, le fonti perennemente zampillanti a cui tutti si abbeverano recandone in cuore la fiamma dell'entusiasmo e nella mente il fulgore di sublimi visioni; e c'è chi, come Emilio Hennequin, in quel suo ardito libro *La critique scientifique* pieno di idee nuove e feconde che una morte precoce gli impedì di svolgere pienamente, afferma: « all'estero l'opera di V. Hugo generalmente non piacque, nè fu « capita, salvo in Inghilterra, ove fece un discepolo (lo Swinburne),

« e in Italia; ma il successo fu scarso anche in questi due paesi » (1). Non mi par quindi inutile, nè senza attrattiva, l'indagare quanta traccia si trovi della fantasia e dell'arte dell'Hugo nella nostra letteratura del sec. XIX. E in altri paesi questo studio è già stato compiuto o iniziato: in Germania dal Sarrazin (2) e dallo Schmeding (3); in Inghilterra da F. T. Martials (4), nell'America del Sud dal Rivas Groot (5). Tra noi, ove la letteratura in varî tempi sentì potente l'influsso francese, i contatti ideali della nostra arte con quella straniera nel periodo romantico rimangono ancora da studiare in gran parte, e V. Hugo è tale artista da meritare che si segua diligentemente la traccia della sua immaginazione attraverso la poesia contemporanea. Inoltre l'indagine minuta che rileva quante e quali anime siano state scosse ed accese dalla fantasia del poeta, quanti spiriti abbiano vibrato all'unisono col suo, in quante menti si sia riflessa simpaticamente la sua visione della vita, ci dà uno dei criterî meno fallaci per giudicare il valore dell'opera letteraria e la rispondenza che corre tra essa e l'ideale estetico di una o più generazioni. Conoscere quanto la sottile psicologia del Petrarca o la elegante facondia del racconto boccaccesco abbiano influito sullo svolgersi ed atteggiarsi della lirica e della novella italiana e straniera è parte capitale di uno studio su questi due autori, ed indice certo della loro importanza storica.

Questo lavoro è diviso, come vuole la natura stessa dell'ar-

---

(1) Cfr. *La critique scientifique*, 3e édition, Paris, Perrin, 1894, p. 239.

(2) Cfr. *V. Hugo und die deutsche Kritik*, nell'*Archiv für das studium der neur. Spr. u. Litt. begr. von L. Herrig, hrsg. von A. Brandl und A. Tobler*, Braunsweig, 1885, vol. LXXIV.

(3) *V. Hugo, ein Beitrag zu seiner Würdigung in Deutschland*, Braunschweig, Westermann, 1887.

(4) Cfr. *Life of V. Hugo*, London, W. Scott, 1888 (nella collezione dei *Great Writers*, diretta da E. S. Robertson), *Appendice bibliografica*.

(5) *V. Hugo in America*, Bogota, 1889. Trovo l'indicazione di questo libro nel lavoro di J. Texte, *Les relations littéraires de la France avec l'étranger de 1848 à 1899*, inserito nel t. VIII (pp. 662-703) dell'*Hist. de la Langue et de la Litt. franç. publ. sous la direction de* Petit de Julleville, Paris, Colin, 1900.

gomento, in due parti, delle quali la prima, che sarà la più ampia, ricerca i contatti e l'influenza esercitata da V. Hugo sulla nostra letteratura nel periodo più propriamente romantico, cioè dal 1827 al 1851; dalla *Prefazione* del *Cromwell*, che lo affermò caposcuola, al Colpo di Stato del 2 dicembre che, confinandolo nella solitudine e nell'esilio, trasformò la sua arte: la seconda, più breve, accenna alla ripercussione che l'opera del poeta ebbe fra noi tra il 1851 ed il 1870. In ciascuna discorro partitamente del poeta lirico, del drammaturgo, del romanziere. Degli scritti di V. Hugo posteriori al 1870 e dell'eco che ebbero in Italia do un cenno brevissimo, perchè dovrei entrare nel campo della letteratura contemporanea di cui non si occupa questo *Giornale*. Del resto, coll'influenza estetica e formale del periodo romantico, coll'influenza liberale e rivoluzionaria di dopo il 1850 l'azione di V. Hugo come creatore di nuovi tipi letterarî e come eccitatore d'anime e di fantasie si può dire compiuta.

II. — E innanzi tutto: prima di essere argomento di studio e d'imitazione fra noi, V. Hugo, nel breve periodo, ma laborioso e fecondo, in cui venne educando il suo pensiero e la sua arte, ha derivato qualchecosa dalla letteratura italiana? Lo svolgimento del suo ingegno poetico fu rapidissimo, e già nel 1827, a 25 anni, col dramma *Cromwell* e la celebre prefazione che lo accompagna egli diventava il principe e la guida della scuola romantica francese. Ma questa, che combattè e trionfò dello pseudo-classicismo, nella critica colla prefazione appunto del *Cromwell* (1827) e il *Tableau de l'histoire de la Littérature française au XVI^e siècle* del Sainte-Beuve (1828); nella lirica colle prime *Meditazioni* del Lamartine (1820), coll'*Eloa* di A. de Vigny (1825), le *Odes* e *Ballades* di V. Hugo (edizione definitiva, 1828) e *Les poësies de Joseph Delorme* del Sainte-Beuve (1829); sul teatro coll'*Enrico III e la sua corte* di A. Dumas (1829) e l'*Hernani* di V. Hugo (1830), arrivava in ritardo di qualche anno rispetto alla scuola romantica italiana che aveva aperto nuovi campi alla poesia cogli *Inni Sacri* del Man-

zoni (1815) e colle *Romanze* del Bürger tradotte dal Berchet; battuta in breccia la rocca delle teorie e dei pregiudizî classici col *Conciliatore* (1818-19) e colla lettera del Manzoni allo Chauvet *sull'unità di tempo e di luogo*; offerti esempî per molte parti ammirabili del dramma nuovo col *Carmagnola* (1820) e l'*Adelchi* (1822), e stava per avere nel 1826 quella meraviglia di romanzo storico che sono *I Promessi Sposi*, pubblicato, è vero, nello stesso anno in cui uscì il *Cinq-Mars* di A. de Vigny, ma quattro anni prima di *Notre-Dame de Paris* (1831), con cui la fortunata forma narrativa che W. Scott insegnò all'Europa parve toccare in Francia il colmo dell'arte. Nel 1820, l'anno appunto in cui il Manzoni con vigorosa dialettica buttava a terra le unità aristoteliche, V. Hugo diciottenne scriveva nel *Conservateur littéraire*, giornale che egli redigeva quasi da solo, di non aver mai capita la differenza tra «classici» e «romantici»; si faceva forte dell'autorità del Boileau e del Laharpe; s'inchinava rispettosamente innanzi alla tradizione e all'Accademia (1). Può dirsi anzi che il moto romantico avesse compiuto fra noi tutto il suo ciclo e già avesse ravvivato delle sue migliori energie la nostra letteratura quando in Francia doveva tuttavia conquistarsi palmo a palmo il terreno (2). Nè occorre, del resto, ricorrere alla cronologia. È

---

(1) Cfr. M. Souriau, *La Préface de Cromwell, introduction, texte et notes*, Paris, Société franç. d'imprimerie et de libr., 1897, pp. 83 sgg., e a questa edizione critica rinviano, senz'altro, tutte le citazioni che mi accadrà di fare in seguito della famosa prefazione. Intorno al *Conservateur littéraire* e agli innumerevoli scritti pubblicativi da V. Hugo, cfr. oltre il Souriau, *Op. cit.*, P. II, pp. 44-100, anche E. Birè, *V. Hugo avant 1830*, Paris, Gervais, 1883, capp. V e VI. Nel 1824, nella *prefazione* alla seconda raccolta delle sue *Odi*, V. Hugo ripete ancora: « *L'autore ignora profonda-* « *mente che cosa siano il genere classico e il genere romantico* ». Cfr. *Odes et Ballades*, ed. Hetzel et Quantin, p. 9.

(2) Nel 1830, l'anno in cui il romanticismo francese vinceva la prima battaglia decisiva sul teatro colla rappresentazione di *Hernani*, Defendente Sacchi pubblicava un saggio *Intorno all' indole della letteratura italiana nel secolo XIX, ossia della letteratura civile* (Pavia, Landoni), in cui combattendo i romantici intendeva dimostrare che la letteratura nostra si era ritemprata e rinnovata nel primo trentennio del secolo scorso, non già per

una verità corrente ormai che V. Hugo, inventore e rinnovatore di immagini, di simboli, di ritmi, maestro sovrano dell'espressione, nulla ha innovato nel campo delle teorie estetiche, ma tutto ha preso da altri, dando però colla potenza della sua arte una più vasta risonanza a idee sino allora neglette, un più intenso fulgore a forme d'arte prima combattute o spregiate (1). La parte teoretica del suo romanticismo deriva dallo Chateaubriand (che nel *Genio del cristianesimo* schiuse alla fantasia dei poeti il vasto dominio del meraviglioso cristiano); da Madama di Staël, grazie al cui libro sulla *Germania* giunse sino a lui l'eco del romanticismo tedesco; da Carlo Nodier, che gli rivelò la potenza artistica del misterioso e del mostruoso e gl'inoculò forse quella simpatia per l'orribile e pel grottesco che distingue e deturpa spesso l'opera sua. A questa oscura fusione di elementi da cui doveva uscire il romanticismo hughiano l'Italia ha contribuito colle idee o cogli esempi? Il Souriau assevera che la *Lettera* del Manzoni sulle unità ha influito assai sulla Prefazione al *Cromwell*, benchè egli sia poi impicciato a darne le prove (2). E veramente se l'Hugo lesse, come è probabile, la lettera manzoniana, la sua poetica ne risentì poco, e in generale può dirsi che la letteratura italiana, romantica o no, gli rimase quasi del tutto ignota.

III. — Già in primo luogo egli sapeva assai poco della nostra

---

merito delle teorie romantiche, ma per virtù del « pensiero civile », che tutta la pervade. La *Biblioteca Italiana* dell'Acerbi rendendo conto dell'opuscolo nel suo vol. 58 (pp. 302-19), osservava: « Forse nel 1816 questo libretto po« teva arrivare opportuno, quando il romanticismo era un nome ancor vago « e le parti venute per esso a contesa non avevan potuto per anco, nè in« tendersi, nè concordarsi col soccorso di fatti che ammendassero in qualche « maniera il difetto di una buona definizione. Ma ora, che cosa mai può « trovarsi in questo volume, *che già non sia nell'intimo senso di « tutta quanta la nazione?* ».

(1) Cfr. fra gli altri, W. Reymond, *Corneille, Shakespeare e Goethe*, Berlino, Suederitz, 1864, p. 112; E. Birè, *V. Hugo avant 1830*, cap. X, p. 325; F. Brunetière, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature, Introduction*, Paris, Hachette, 1902 (2e édition), pp. 192-94.

(2) *Op. cit.*, pp. 5-10.

lingua. Il Souriau, sulla fede del Barbou, ammiratore devoto di Victor Hugo e uno degli Eckermann francesi che raccolsero religiosamente le conversazioni, le arguzie e i ricordi dei suoi ultimi anni (1), scrive che il poeta « balbettò le sue prime parole « nell'italiano parlato nelle isole ». Il padre di Vittore, infatti, Sigisberto Hugo, generale napoleonico, mandato nel 1805 a presidiare la Corsica, condusse seco la famiglia, che dimorò per qualche tempo a Porto Ferraio e a Bastia. Ma il futuro poeta non aveva allora che tre anni, e il soggiorno fu breve. Anche più breve fu la sua dimora ad Avellino nel 1807, ove andò a raggiungere il padre che, nominato governatore di quella città dal re di Napoli Giuseppe Buonaparte, attendeva a dar la caccia al brigante Frà Diavolo. Di queste rapide corse a traverso la penisola, apparsa in radiosa visione all'estatica fantasia del fanciullo, è ricordo in quella delle sue Odi che s'intitola *Mon enfance*:

> Je visitai cette île, en noirs débris féconde,
> Plus tard, premier degré d'une chute profonde.
> Le haut Cenis, dont l'aigle aime les rocs lointains,
> Entendit de son antre où l'avalanche gronde,
> Ses vieux glaçons crier sous mes pas enfantins.
> Vers l'Adige et l'Arno je vins des bords du Rhône.
> Je vis de l'occident l'auguste Babylone,
> Rome, toujours vivante au fond de ses tombeaux,
> Reine du monde encor sur un débris de trône,
> Avec une pourpre en lambeaux.
> Puis Turin, puis Florence aux plaisirs toujours prête,
> Nâples, aux bords embaumés, ou le printemps s'arrête
> Et que Vésuve en feu couvre d'un dais brûlant,
> Comme un guerrier jaloux qui, témoin d'une fête,
> Jette au milieu des fleurs son panache sanglant (2).

Ma nè in questi versi, nè nel libro *V. Hugo raconté par un*

---

(1) Cfr. A. Barbou, *Victor Hugo, sa vie, ses œuvres*, Paris, Duquesne, s. d., p. 16.

(2) *Odes et Ballades*, Libr. V, od. IX, ed. cit., p. 215.

témoin de sa vie, apologetica biografia del poeta scritta dalla moglie, ma certo ispirata da lui (1), a proposito del suo soggiorno in Italia è cenno di una conoscenza anche superficiale della lingua italiana (2); e sì che il biografo si compiace anche troppo nel raccogliere e mettere in luce tutti quei fatti che possono dare in qualche modo un'alta idea del sapere del poeta. Negli articoli critici e nelle recensioni che egli diede tra 1819 e il 1820 al *Conservateur littéraire*, ove di tante opere e di tanti scrittori, anche stranieri, si fa menzione, non è quasi mai ricordato alcuno scrittore italiano, all'infuori di Dante (3). E da Dante son prese molte di quelle epigrafi poetiche che l'Hugo, seguendo un andazzo messo di moda da Walter Scott, amava mettere in fronte a ciascun capitolo di romanzo o a ciascuna lirica nei suoi primi lavori (4). Ma non sempre la citazione risponde all'argomento trattato (5),

---

(1) Il libro uscì anonimo nel 1863 (Paris, Librairie internationale, 2 voll.) e Vittor Hugo ha sempre dichiarato di lasciarne intera la responsabilità alla moglie e di non averne neppur voluto leggere le bozze; ma il raggruppamento dei fatti e le stesse inesattezze, non sempre involontarie nè innocenti, rivelano troppo il pensiero e l'intenzione del poeta perchè non si abbia a riconoscervi la sua ispirazione. Perciò, contro la fiacca obbiezione del Souriau, il quale dà troppo peso alla testimonianza del Rivet (cfr. la *Préface de Cromwell*, p. 45, *n.* 1), prevale sempre la giusta osservazione del Birè, che V. Hugo accogliendo questa biografia nell'edizione di tutte le sue opere l'ha riconosciuta come un lavoro proprio. Cfr. *V. Hugo avant 1830*, p. 8, *n.* 2.

(2) *V. Hugo raconté* (ediz. Hetzel et Quantin), vol. I, cap. I, *La naissance* (p. 19), e cap. VI, *Voyage en Italie*, pp. 29-33.

(3) Così analizzando con vivissima ammirazione il *Saul*, tragedia di Alessandro Soumet, egli non ricorda neppure l'Alfieri, che pure il Soumet aveva certo letto e a cui s'era ispirato. (Questo scritto è riportato in *V. Hugo raconté par un témoin de sa vie*, vol. III, pp. 81-85).

(4) Cfr. p. es., *Les Orientales*, XVII, XXV, XXVIII, XXXVI, *Les Feuilles d'automne*, XIV, XXV; il cap. IV del lib. VIII di *Notre-Dame de Paris*, che s'intitola: *Lasciate ogni speranza*; e il cap. II del lib. XI: *La creatura bella bianco vestita* ecc.

(5) Così, ad es., la XXVIII lirica delle *Orientali*, *Les Djinns*, che rappresenta una specie di ridda fantastica di spiriti maligni trasvolanti a notte sulla città addormentata, ha per epigrafe i versi del canto V dell'*Inferno*:

E come i gru van cantando lor lai
Facendo in aer di sè lunga riga,

e ad ogni modo, se V. Hugo lesse Dante e l'ammirò altamente, non è certo che l'intendesse sempre e si piegasse a penetrarne l'arte ed il pensiero, invece di trarlo a sè, alterandolo e trasformandolo in una sua torbida visione. Non v' ha dubbio: la mente dell'Hugo fu sempre troppo imperiosamente personale, dominatrice ed egoistica, troppo agitata e allucinata da visioni, troppo vibrante di voci interiori, troppo pronta a trasformare le sensazioni in immagini e ad intrecciare le immagini in simboli, perchè sapesse, anche per un sol momento, obliarsi, uscire di sè stessa, insinuarsi simpaticamente in un altro spirito e comprenderlo veramente. L'idea che egli ci dà della poesia dantesca nel suo strano libro su Guglielmo Shakespeare è caotica e falsa: « Dante incomincia ove tutto finisce... Egli torce tutta l'ombra « e tutta la luce in una spirale mostruosa. Sulla soglia sta la « bruma sacra (?). Attraverso alla soglia sta disteso il cadavere « della speranza. Tutto ciò che si può scorgere al di là non è « che ombra. L'immensa angoscia singhiozza confusamente nel« l'invisibile. Ci si curva su questo poema-baratro. È forse un cra« tere? Vi si odono delle detonazioni; il verso ne esce compresso « e livido come dalle fenditure di una solfatara; *esso è va« pore prima, poi larva* » (1). Dove è qui l' intelligenza sicura dell'arte dantesca? che è questo verso vaporoso che prende agli occhi del lettore strane forme evanescenti? Larva il verso di Dante, così pieno e vibrato, così nutrito di pensiero, netto e vigoroso come una medaglia antica? Tutta la parte razionale e quasi direi matematica della *Commedia* sfugge all'occhio dell'Hugo. La scienza e la coscienza dell'Allighieri che domina ogni parte del poema, lo compenetra tutto, ne distribuisce l'architet-

---

Così vidi venir traendo guai
Ombre portate da la detta briga.

E ognun vede quanto poco abbia a fare colla tregenda araba la schiera dei lussuriosi travolta senza posa dal turbine infernale.

(1) Cfr. W. *Shakespeare* (il libro è del 1864), in *Opere*, ed. cit., P. I, cap. II, pp. 75 sgg.

tura, ne connette e subordina ogni particolare, ogni ornamento e ogni fregio ad un concetto e ad un fine supremo, non attraggono la simpatia del poeta cui il fluttuare brumoso delle idee e delle forme nel contrasto della luce e dell'ombra parve sempre l'essenza e la condizione suprema della poesia. « L'immensa an« goscia singhiozza confusamente nell' invisibile », dice V. Hugo dell'Inferno dantesco; ma quel « confusamente » è di troppo. Anche nell'orrore della tenebra infernale l'occhio di Dante penetra e vede lucidamente gli uomini e le cose, i volti e le anime, le mura della città di Dite e la groppa di Gerione; e quando il poeta francese aggiunge che nel poema dantesco « l'im« ponderabile, unito al ponderabile, ne subisce la legge, come in « quelle ruine d'incendio, ove il fumo, trascinato dalla ruina, « precipita colle macerie e sembra prigioniero entro le travature « e le pietre », noi intendiamo che queste sono le divagazioni e le immaginazioni suggerite alla fantasia di V. Hugo dalla lettura di Dante, ma esse non possono valere mai come un'interpretazione od un giudizio oggettivo della *Commedia* (1). Più tardi, in una nobile lettera al Gonfaloniere di Firenze, in occasione del sesto centenario dantesco, egli paragonava opportunamente l'Italia risorta alla gloria dell'Allighieri rinnovantesi nei secoli, e qui la sua immaginazione, impadronitasi di un simbolo che non offende la verità storica, anzi l'interpreta, può spaziare liberamente e magnificamente (2). Ma la critica ripugna alla mente di V. Hugo, ed il suo consueto atteggiamento di fronte ad un altro scrittore è l'ammirazione cieca e tirannica, è l'esposizione di quanto ha sentito e sognato V. Hugo a proposito di una data opera letteraria, cui egli dà lode di significati e di intenzioni inaspettate (3).

---

(1) Più benignamente ne giudica ANGELO ORVIETO nello scritto *Come V. Hugo parlava di Dante*, nel giornale *Il Marzocco* del 26 febbraio 1902 (an. VII, n° 9). Cfr. anche nello stesso giornale l'articolo di G. S. GARGANO, *L'Italia nella poesia di V. Hugo*.

(2) Cfr. V. HUGO, *Actes et paroles*, *Pendant l'exil*, pp. 353 sgg., ed A. ORVIETO, *Scrit. cit.*

(3) Acute osservazioni intorno alle cause di tale inettitudine delle menti

Così fraintese il Petrarca celebrandone in versi la poesia amorosa, di che lo ebbe a riprendere il Sainte-Beuve (1); così giudicò nel libro intorno a Guglielmo Shakespeare i maggiori genî che la Poesia abbia dato in tutti i tempi. Degli scrittori stranieri ebbe scarsa notizia e senza accogliere interamente il severo giudizio del Tourguenieff, che scrisse di lui: «è uomo di mente angusta, e igno-« rante al segno che è difficile trovarne un altro; egli non conosce

---

che egli chiama «sintetiche» all'analisi critica ed al giudizio obiettivo si trovano nel libro di FR. PAULHAN, *Analystes et esprits synthétiques*, Paris, Alcan, 1903, che a pp. 118-121 discorre appunto di V. Hugo come critico. L'autore dei *Miserabili* volle anche misurarsi col poeta della *Commedia* e compose la *Vision de Dante*, scritta nel 1853, ma pubblicata soltanto nel 1883 colla terza serie della *Légende des siècles* (nella edizione definitiva della *Légende*, in cui i poemi delle tre serie che la compongono furono distribuiti con nuovi criterî, la *Vision de Dante* sta nel vol. IV, pp. 175 sgg.). Ora nulla è più remoto dall'arte dantesca di tale visione. L'accumularsi ciclopico delle ripetizioni e delle variazioni verbali, da cui V. Hugo trae un effetto di faticosa grandezza, contrasta singolarmente colla potente e lapidea sobrietà della *Commedia*.

(1) Cfr. nei *Chants du Crépuscule* la lirica intitolata: *Écrit sur la première page d'un Pétrarque* (XXXIV, pp. 221 sgg):

Quand d'une aube d'amour mon âme se colore,
Quand je sens ma pensée, ô chaste amant de Laure,
Loin du souffle glacé d'un vulgaire moqueur,
Éclore feuille à feuille au plus profond du cœur,
Je prends ton livre saint qu'un feu céleste embrase,
Où si souvent murmure à côté de l'extase
La résignation *au sourire fatal.*

Il Sainte-Beuve trova giustamente che quel sorriso *fatale*, ripugnante all'indole mistica e cristiana del Petrarca, è un errore ed una stonatura. Cfr. il suo articolo sui *Chants du Crépuscule* (1835) raccolto nei *Portraits contemporains*, nouv. éd., Paris, Lévy, 1869, vol. I. Nel 1874, celebrandosi il quinto centenario della morte del Petrarca, V. Hugo scriveva al Comitato costituitosi in Avignone una lettera di adesione ove dimostra un più fine sentimento della poesia petrarchesca. « Pétrarque est une lumière dans son « temps, et c'est une belle chose qu'une lumière qui vient de l'amour. Il « aima une femme et charma le monde. Pétrarque est une sorte de Platon « de la poësie; il a ce qu'on pourrait appeler la subtilité du coeur, et en « même temps la profondeur de l'esprit: cet amant est un penseur, ce poëte « est un philosophe. Pétrarque, en somme, est une âme éclatante ». Segue poi un paragone tra il Petrarca e l'Allighieri, veramente ammirabile. Cfr. *Actes et paroles*, *Après l'exil*, I, pp. 317 sgg.

« nessuna lingua e non ha letto alcun poeta straniero » (1), mi par certo che del movimento letterario contemporaneo fuori di Francia egli poco seppe e confusamente. Ignorava il tedesco (2), e si può aggiungere anche l'italiano, benchè qui pretendesse a conoscitore (3); qualche cosa seppe certo d'inglese, e più tardi, nella lunga dimora a Jersey e a Guernesey, ebbe forse modo (ma non so quanto ne approfittasse) di conoscerlo meglio. Ma più di ogni altra lingua straniera egli conobbe la spagnuola, che apprese fanciullo a Madrid, e quella letteratura colorì profondamente la sua immaginazione giovanile (4). Se non che di quegli anni l'arte nuova e le teorie novatrici venivano di Germania, di dove il romanticismo spiegò le ali a conquistare l'Europa. Ora intorno alle recenti idee letterarie di oltre il Reno V. Hugo seppe qualchecosa di seconda mano da critici e volgarizzatori francesi; quanto alle opere più insigni di quel moto letterario che si disse dello *Sturm und Drang*, e dell'età più propriamente romantica, si può dire che influirono assai scarsamente sulla sua attività poetica (5).

---

(1) Cfr. Isacco Pavlovsky, *Souvenirs sur Tourguèneff*, citato da E. Birè, *V. Hugo après 1830*, Paris, Didier, 1891, vol. II, p. 13, *n.* 1; cfr. anche vol. II, Appendice II, p. 237.

(2) Lo confessa il poeta stesso nel libro *Le Rhin* (1842); cfr. in proposito E. Birè, *V. Hugo après 1830*, II, p. 12.

(3) Delle sue citazioni dantesche si è già parlato, ma importa notare che nella Prefazione al *Cromwell* egli ricorse tre volte ad espressioni italiane e sempre a sproposito. Cfr. Souriau, *Op. cit.*, p. 173, *n.* 1, p. 250, *n.* 4, p. 251, *n.* 2. I suoi drammi di argomento italiano, *Lucrezia Borgia* e *Angelo tiranno di Padova* stanno a dimostrare quanto egli ignorasse la nostra storia politica e religiosa. .

(4) Cfr. *V. Hugo raconté par un témoin de sa vie*, vol. I, capp. VII-XII; E. Birè, *V. Hugo avant 1830*, cap. III; Souriau, *Op. cit.*, pp. 10-15. J. Texte, nello scritto già citato, *Les relations littéraires de la France avec l'étranger de 1848 à 1899* (in *Op. cit.*, pp. 665 sgg.), reca questo giudizio del Rivas Groot: « V. Hugo tradotto in ispagnolo pare trovarsi fra i suoi e « nella sua lingua nativa ». Si confrontino tuttavia le osservazioni critiche di A. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, vol. I, Paris, Bouillon et Vieweg, 1888, pp. 188 sgg.

(5) Th. Süpfle, nel libro *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich*, Gotha, Thienemann, 1886-90, vol. II, P. I, pp. 125, 151, 155, 168, e vol. II, P. II, p. 39, insiste sugli elementi tedeschi che sono nell'opera

IV. — Se poco egli derivò dai tedeschi, la cui letteratura conquistava allora la Francia, anche meno doveva importargli degli italiani che da più di un secolo avevano perduto ogni primato letterario in Europa. Già, a priori, i nostri più grandi poeti, in cui il vigore intellettuale è sempre uguale alla forza immaginativa, in cui la volontà e l'arte contengono la fantasia e la sobrietà sapiente è pregio essenziale, non potevan essere nutrimento gradito alla tumultuosa immaginazione dell'Hugo. Intorno al 1825 poi il solo scrittore da cui egli potesse imitare con vantaggio era il Manzoni. Ora è difficile trovare una forma mentale e una tempra artistica che più della manzoniana fosse opposta alla sua. Non solo la loro visione delle cose e il loro criterio estetico differiscono profondamente, ma la sensibilità stessa e il procedimento dialettico. Si prendano i due poeti alle origini, là dove la loro poesia è più spontanea e quasi il fiore dell'anima giovanile, e si paragonino gli *Inni Sacri* (1815) alle prime *Odi* dell'Hugo, scritte quando il futuro autore degli *Châtiments* affermava: « che la storia degli uomini è poetica « solo quando sia giudicata dall'alto delle idee monarchiche e « delle credenze religiose » (1). La differenza è profonda ed evidente. Il Manzoni è un razionalista del secolo XVIII a cui una potente scossa morale ha rivelato il senso della religione e del mistero e che lo ha accolto nella coscienza senza umiliare la ragione alla fede, ma serbando a ciascuna un dominio ed un'autorità diversa; è un gagliardo ragionatore dotato insieme di una sensibilità profonda, che nelle catastrofi della storia, nel dolore

---

di V. Hugo e vuol trovare nell'*Avola* (*Die Ahnfrau*) del Grillparzer il germe dei *Burgravi*, nei *Racconti fantastici* dell'Hoffmann l'origine di *Quasimodo*, nel *West-östlichen Divan* del Goethe l'ispirazione delle *Orientali* ecc., ma esagera. Poche nature poetiche furono meno disposte di V. Hugo a comprendere e ad imitare; egli è capace di suggestioni, di intuizioni confuse, di stimoli fantastici, che per lo più giungono a lui di seconda mano e che egli rielabora trasformandoli. Più giusto mi sembra sulla questione il giudizio di J. Texte nello scritto *L'influence allemande dans le romantisme français*, in *Études de littérature européenne*, Paris, Colin, 1898, pp. 195 sgg.

(1) Cfr. la *Préface* che il poeta premise alla prima raccolta delle sue *Odi* (Paris, Guiraudet, 1822).

e nelle speranze umane ha trovato la fonte della poesia; V. Hugo è un immaginativo per cui tutto il mondo esteriore vive di una vita intensa, colorita e fantastica che suscita nel suo spirito emozioni profonde e confuse; un artista della metafora e del ritmo che nelle idee e nei fatti coglie e rende sopratutto l'aspetto plastico o fantasioso. Il cristianesimo degli *Inni Sacri* apparisce tutto ideale e intellettivo: è quasi la fede del *Vicario Savoiardo* del Rousseau; la fede di un razionalista umanitario che dopo la rivoluzione dell''89 si fosse sinceramente convertito alla religione, vinto da ciò che essa ha di più alto e di più profondo. Il concetto della purificazione per mezzo del dolore, del sacrificio che consola ed espia, della solidarietà umana nella dura prova della vita, dell'umiltà benedetta, dell'orgoglio e della violenza esecrate e punite, del perdono e dell'amore, emerge da quelle liriche schietto ed immune da superstizioni e da passioni. A pena qualche cenno alle forme più belle, agli aspetti più umani del rito cattolico e nulla più. Leggete ora le odi dell'Hugo: *La Vandée* (1), *Les Vierges de Verdun* (2), *Louis XVII* (3), *Vision* (4), *Les funérailles de Louis XVIII* (5), *L'Antechrist* (6), *Jehovah* (7), ecc., e voi sentirete l'artista che nelle solennità, nei lutti, nelle tradizioni della fede trova principalmente occasione a descriverne le pompe e gli spettacoli, ad evocarne le bibliche leggende. Certo il cuore è sincero, ma il giovane poeta nella sua religione cerca e ammira d'istinto, più che la profondità umana del sentimento, la magnificenza esteriore; buon discepolo, in ciò, dello Chateaubriand, che nel *Genio del Cristianesimo* si studia anche troppo ingegnosamente di provare la superiorità estetica del culto cristiano sul paganesimo. E come si comprende che l'Hugo era nato veramente

(1) Cfr. *Odes et Ballades*, ediz. def., lib. I, ode 2ª.
(2) *Ivi*, lib. I, 3.
(3) *Ivi*, lib. I, 7.
(4) *Ivi*, lib. I, 10.
(5) *Ivi*, lib. III, 3.
(6) *Ivi*, lib. IV, 13.
(7) *Ivi*, lib. IV, 18.

romantico! romantico di immaginazione e di temperamento, romantico nel senso originario e tedesco della parola, alla guisa di quel Federico Schlegel, maestro e profeta del romanticismo, che si convertì alla fede cattolica perchè lo avevano ammaliato la solennità grandiosa, la pompa, il mistero del suo culto. Per converso è evidente che il Manzoni, invece, si trovò a capitanare fra noi la scuola romantica per un mero accidente storico (1). E l'attività letteraria dei due poeti, svolgendosi nel tempo, progredì per vie sempre più divergenti: il Manzoni, dopo aver contenuto in un mirabile equilibrio il raziocinio e l'immaginazione in alcune opere che sono tra le più insigni della nostra letteratura, fu dall'acume stesso del suo senso critico, come da una forza soverchiante, tratto all'impotenza creatrice; Vittor Hugo seguitò con sempre maggior ricchezza verbale ad evocare nella lirica, nel romanzo, sul teatro, i grandi spettacoli della storia o della leggenda, a tendere l'orecchio compiacente alle voci più forti del suo tempo, a farsi, secondo una sua immagine famosa, l'eco sonora del presente e del passato, finchè, non bastando più la riflessione a contenere la sua mostruosa fantasia, egli giunse nei suoi ultimi scritti ad una specie di allucinazione poetica enorme ed informe.

V. — Mi par certo tuttavia che uno almeno degli scritti manzoniani, la *Lettera al Sig. Chauvet sulle unità*, fu noto al giovane Hugo ed ha contribuito a chiarire qualcuna delle sue idee. Essa, com'è noto, fu pubblicata a Parigi dal Fauriel nel 1823 assieme alla versione in prosa delle due tragedie manzoniane, e

(1) Delle differenze tra il romanticismo francese e l'italiano discorre anche V. Vaille nel libro *Le romantisme de Manzoni*, Algeri, Fontana, 1890, cap. I, pp. 16 sgg. Si veda inoltre, il cap. VIII, pp. 113 sgg., ove paragona gli *Inni sacri* e il loro « liberalismo cristiano » alla *Parafrasi dei salmi* di P. Corneille. Non esatto mi sembra ciò che egli dice dell'influenza che lo Chateaubriand avrebbe esercitato sulla poesia religiosa del Manzoni. Intorno al diverso concetto che il Manzoni e l'Hugo ebbero dell'arte e della poesia, cfr. anche A. Graf, *Il romanticismo del Manzoni*, nella *N. Antologia*, 1 e 15 dicembre 1895, poi raccolto nel volume *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino, Loescher, 1898.

fu molto letta e discussa; anzi i francesi vi potevan ammirare un acume dialettico e una lucida forza di argomentazione che ricordava i loro più arguti dissertatori del secolo XVIII (1). Il giornale *Le Globe*, ove fece le sue prime armi il Sainte-Beuve, e che, sollevando e agitando tutte le più ardite idee, fu al moto romantico francese quello che il *Conciliatore* al lombardo (2), lodava la lettera manzoniana, di cui accoglieva i concetti novatori, rifiutandone anzi cèrte restrizioni (3); e assai probabilmente quando l' Hugo nella prefazione al *Cromwell* parla senza farne il nome degli « insigni contemporanei, stranieri e nazionali, che « hanno già combattuta in teoria ed in pratica la legge delle « unità », pensa anche al Manzoni (4). Ed a combattere i pregiudizî dell'accademismo classico si giova pure degli argomenti del poeta italiano; ma là dove questi s'addentra in analisi minute o in argomenti serrati, egli trascorre via alla brava con epigrammi mordaci, con interrogazioni ironiche, con similitudini pittoresche. Il poeta che vuole osservare le unità di luogo e di tempo, dice il Manzoni, « deve trascurare una parte spesso molto « importante dell'azione, cioè i fatti che hanno preceduto il « giorno della catastrofe e non hanno potuto svolgersi nel luogo « scelto per la scena..... E d'altra parte, comprendendo che essi « sono parte del dramma, è costretto a impacciarsi nelle *esposizioni*, in quelle esposizioni troppo spesso fredde, inerti, av« viluppate, alla cui noia ci rassegniamo appunto come ad

---

(1) Sul carattere e l'origine di questa *lettera*, cfr. V. VAILLE, *Op. cit.*, cap. II, pp. 23 sgg. e G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1902, pp. 258 sgg.

(2) Intorno alla parte che ebbe *Il Globo* nel moto romantico francese cfr. TH. ZIESIG, *Le Globe de 1824 à 1830 considéré dans ses rapports avec l'école romantique*, Zurich, Ebell, 1881.

(3) Cfr. un articolo intitolato *Mélange du comique et du tragique* (t. III, n° 58, 6 maggio 1826), in cui un critico che firma O. T. difende tale mescolanza contro il Manzoni che l'aveva disapprovata nella sua lettera allo Chauvet. *Il Globo* nei suoi numeri 49, 55 e 56 del luglio e agosto 1827 dedicava pure tre articoli ad analizzare i *Promessi Sposi*, che erano usciti nel 1825-26.

(4) Cfr. SOURIAU, *Op. cit.*, p. 231.

« una condizione rigorosa del sistema classico » (1). Sentite ora l'Hugo: « Invece di scene noi abbiamo delle narrazioni; invece « di quadri, delle descrizioni. Alcuni solenni personaggi posti, « come il coro antico, tra noi e il dramma, vengono a raccon- « tarci ciò che si fa nel tempio, nel palazzo, nella pubblica « piazza, di guisa che sovente ci sentiamo la tentazione di gridar « loro: Dite davvero! Ma conduceteci dunque laggiù! Come ci si « deve divertire, e che belle cose ci si vedranno! Al che essi ri- « sponderebbero certamente: Può darsi che ciò vi diverta o vi « interessi; ma non si tratta di questo; noi siamo i custodi della « dignità della Melpomene francese » (2). Più oltre il Manzoni osserva contro l'unità di tempo: « Un altro inconveniente di tal « regola è quello di costringere il poeta ad accumulare troppi « avvenimenti nel periodo di tempo che gli è concesso, e di of- « fendere quindi la verosimiglianza. Come! potrebbero opporre « poveri poeti, voi esigete, o almeno voi permettete che noi imi- « tiamo la natura e voi ci togliete di adoperare que' mezzi di « cui essa si giova? La natura agisce sempre a tutto suo agio, e « vuole maggior o minor tempo, secondo il bisogno: e voi ci mi- « surate le ore con così rigida economia come se doveste sot- « trarle alla durata dei vostri piaceri. La natura non ha obbligato « sè stessa a produrre un'azione degna di interesse entro uno « spazio che gli occhi d'uno spettatore possano comodamente ab- « bracciare, e voi esigete che il campo di un'azione drammatica « non oltrepassi il limite a cui possono giungere gli sguardi di « uno spettatore immobile..... O permetteteci dunque di non ap- « plicare a certi argomenti, in cui l'unità di tempo è impossibile, « le due regole prescritte, o proclamate che il far violenza allo « svolgersi reale e graduato degli avvenimenti, che il *mutilare* « per accomodarli alla capacità di un teatro e alla durata di un « giorno, certi fatti, che la natura ha prodotto lentamente e in

---

(1) Cfr. *Lettre à Monsieur C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* ecc., in *Opere Varie*, Milano, Rechiedei, 1881, p. 298.
(2) *Préface*, p. 233.

« luoghi diversi, non è un'inverosimiglianza e una temerità gra-
« tuita dell'arte » (1). E V. Hugo, col suo fare ad un tempo più immaginoso e più aggressivo: « L'unità di tempo è altrettanto
« fragile quanto l'unità di luogo. L'azione incorniciata a forza
« nelle ventiquattro ore è così ridicola come l'azione pigiata entro
« un vestibolo. Ogni azione ha una durata propria ed un suo
« luogo particolare. Voler versare la stessa dose di tempo a tutti
« gli avvenimenti! Applicare a tutti la stessa misura! Si riderebbe
« di un calzolaio che volesse mettere la stessa scarpa a tutti i
« piedi. Incrociare l'unità di tempo e l'unità di luogo come le
« sbarre di una gabbia, e farci entrare pedantescamente, nel nome
« di Aristotele, tutti i fatti, tutti i popoli, tutte le figure che la
« Provvidenza agita in così vasti gruppi nella realtà, è *un mu-*
« *tilare gli uomini e le cose*, è costringere la storia a
« far boccacce » (2).

Altri riscontri si potrebbero istituire tra la lettera manzoniana e la prefazione dell'Hugo. Così i due poeti dimostrano con ragioni analoghe che l'unità d'azione, sola regola che essi riconoscano necessaria, non solo è indipendente affatto dalle altre due unità, ma può affermarsi tanto più intima e vigorosa quanto più lo scrittore drammatico è libero da ogni impaccio di tempo o di luogo (3). L'Hugo compiange le critiche e le persecuzioni meschine toccate a Pietro Corneille in nome delle regole violate, a quel modo che il Manzoni deplora l'impedimento recato alla libera espressione del genio corneliano dalle pedantesche coercizioni di uno Scudéry e di un d'Aubignac (4). Talvolta persino il movimento dell'idea e il giro della frase corrispondono. Manzoni: « Ma, s'intende dire
« ogni giorno, ma Racine, e molti altri poeti, che, senza essergli
« eguali, non sono tuttavia scrittori volgari, hanno discusse le

(1) *Lettre* etc., ed. cit., pp. 299-300.
(2) *Préface*, ed. cit., p. 236.
(3) Cfr. MANZONI, ed. cit., p. 289, e V. HUGO, *Préface*, ed. cit., p. 238.
(4) MANZONI, pp. 300-302, e V. HUGO, pp. 239-46.

« regole in questione e si sono sottoposti ad esse » (1). E Vittor Hugo: « Ma, grideranno le guardie di dogana del pensiero, molti « uomini di genio le hanno pur subìte queste regole che voi « rifiutate » (2). E, quel che più importa, nel concetto ultimo, anzi nella definizione stessa del dramma storico e romantico il poeta italiano ed il francese concordano perfettamente. Esso deve interpretare, integrare, animare liberamente i grandi fatti e le grandi figure del passato, discoprendo e ravvivando ciò che v'ha in esse di eternamente umano. « Trovar dunque in una serie di « fatti ciò che fa di essi propriamente un'azione, cogliere i ca« ratteri degli attori, dare a questa azione e a questi caratteri « uno svolgimento armonioso, integrare la storia, restaurarne, « per così dire, la parte perduta, immaginare anche dei fatti là « dove la storia non fornisce che indicazioni, inventare, all'occor« renza, taluni personaggi per rappresentare i costumi a noi noti « di una data età, prendere insomma tutto ciò che esiste e ag« giungere ciò che manca, ma in guisa che l'invenzione s'accordi « colla realtà, non sia che un nuovo modo per darle risalto, ecco « ciò che può dirsi, con ragione, *creare* » (3). E Vittor Hugo parafrasava la stessa idea con altre parole: « Il teatro è un punto « d'ottica. Tutto ciò che esiste nel mondo, nella storia, nella vita, « nell'uomo, tutto deve e può rispecchiarvisi, ma sotto la bacchetta « magica dell'arte. L'arte sfoglia i secoli, sfoglia la natura, in« terroga le cronache, si studia di rappresentare la realtà dei « fatti, principalmente quella dei costumi e dei caratteri, assai « meno dubbia e controversa dei fatti, ristaura ciò che gli an« nalisti hanno mutilato, armonizza ciò che essi hanno spogliato, « indovina le omissioni e le supplisce, riempie le loro lacune con « invenzioni che abbiano il colorito del tempo, raggruppa ciò che « essi hanno lasciato diffuso, riannoda i fili della Provvidenza « sulle marionette umane, riveste tutto di una forma ad un tempo

(1) *Op. cit.*, p. 320; cfr. anche p. 312.
(2) *Op. cit.*, p. 239.
(3) *Op. cit.*, p. 308.

« naturale e poetica, e gli dà quella vita di verità e di rilievo « che produce l'illusione » (1).

VI. — È curiosa questa concordia teorica di due scrittori che tanto differiscono nella realizzazione del loro ideale poetico. A venticinque anni l'autore del *Cromwell* sembra vagheggiasse un tipo di dramma che risponde assai bene al dramma manzoniano: profondamente umano e scrupolosamente storico. Anzi l'esattezza storica nell'interpretazione e nella rappresentazione dei caratteri pareva allora all'Hugo dovere rigoroso del buon drammaturgo, e in una nota curiosa al suo *Cromwell* si stupisce che il Goethe abbia potuto scrivere (a proposito del *Conte di Carmagnola*, ma l'Hugo non lo dice) le famose parole: « A parlar propriamente « non esistono in poesia personaggi storici; solo, quando il poeta « vuol rappresentare il mondo da lui concepito, egli fa a certi « individui, che egli incontra nella storia, l'onore di prenderne « a prestito i nomi per adattarli ad esseri da lui creati ». « Si « capisce, commenta il poeta francese, a che riuscirebbe questa « dottrina se fosse presa sul serio: al falso ed al fantastico diret« tamente. Per fortuna, l'illustre poeta, che un giorno l'ha creduta « vera, almeno sotto un certo aspetto, poichè se l'è lasciata fuggir « dalla penna, non la metterebbe certo in pratica. Egli non com« porrebbe di sicuro un *Maometto* come un *Werther*, un *Napo« leone* come un *Faust* » (2). Eppure di lì a poco l'Hugo doveva permettersi ben altre licenze colla verità storica; far del passato il grande guardaroba ove egli trova i costumi pittoreschi in cui si pompeggiano i suoi personaggi, e modellare Ernani, Didier (*Marion Delorme*), Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Ruy-Blas, sul tipo dell'uomo fatale, misterioso ed elegiaco allora di moda, facendone

(1) Cfr. *Préface*, pp. 263-64.

(2) Cfr. *Cromwell*, *n.* XI, pp. 395-96. Il giudizio del Goethe si trova in uno scritto del poeta tedesco sul *Conte di Carmagnola*, che uscì nel giornale *Über Kunst und Alterthum*, an. II (1820), fasc. 3, pp. 35-65. Cfr. SOURIAU, p. 263, *n.* 2.

tanti fratelli di Werther, del Corsaro, di Renato e del Conte di Lara. Ma a ciò lo indurranno l'esempio di Alessandro Dumas padre, il melodramma trionfante e l'ambizione del successo teatrale. Scrivendo il *Cromwell*, che è fatto per la lettura e non per la scena, egli volle cogliere e rendere sopra tutto la verità dei tipi e dei caratteri, il colorito dei tempi, e se anche non ha letto tutti i libri e le memorie che egli vanta (1), certo la fedeltà storica esteriore è proseguita in questo dramma con diligenza minuziosa, talvolta anche a scapito della poesia; ed in ciò, come nella lentezza dell'azione e nella prolissità di certe parlate, esso ricorda il *Conte di Carmagnola*.

V'è adunque analogia tra la concezione che i due poeti hanno del dramma storico, come vi hanno somiglianze tra i loro primi tentativi drammatici. In un punto contrastano le loro poetiche, cioè nell'ammettere sulla scena la mescolanza del comico e del tragico, che al Manzoni sembra ripugnante alle leggi dell'arte, mentre l'Hugo ne fa un caposaldo delle sue innovazioni e quasi l'essenza del romanticismo, derivandone la sua famosa teoria del grottesco. « Shakespeare (scrive il Manzoni) ha mescolato so-« vente il comico agli avvenimenti più serî. Un critico moderno, « cui non si può negare senza ingiustizia profondità e sagacia, « (allude probabilmente a Guglielmo Schlegel) ha preteso giustifi-« care questo uso dello Shakespeare con buone ragioni. Ma benchè « derivate da una filosofia (intendi: da un'estetica) più alta di « quella comunemente applicata all'arte drammatica, tali ragioni « *non mi hanno mai persuaso*; ed io penso, come un « buono e leale partigiano dei classici, che la mescolanza dei due

(1) Cfr. *Cromwell* (ed. Hetzel et Quantin), *Notes*, *Note sur ces Notes*, p. 391: « Il est peu de vers de cette pièce qui ne puissent donner lieu à des « extraits d'histoire, à des étalages de science locale, quelquefois à des rec-« tifications. Avec quelque bonne volonté, l'auteur eût pu facilement élargir « et dilater cet ouvrage jusqu'à trois tomes in 8°. Mais à quoi bon faire, « des quatre-vingts ou cent volumes qu'il a dû lire et pressurer dans celui-ci, « les caudataires de ce livre? Ce qu'il prétend donner ici, c'est œuvre de « poëte, non labeur d'érudit ».

« effetti contrarî distrugge l'unità d'impressione necessaria a pro-
« durre l'emozione e la simpatia: o piuttosto, per parlare più
« ragionevolmente (ecco far capolino la peritosa cautela manzo-
« niana!), pare a me che tale mescolanza, come fu adoperata dallo
« Shakespeare, presenti tale inconveniente. Poichè io non ho nè
« il coraggio di affermare, nè la docilità di ripetere che sia real-
« mente e per sempre impossibile trarre un'impressione armo-
« niosa e piacevole dall'avvicinamento di questi due mezzi » (1).
Per V. Hugo, invece, il grottesco, che nasce dalla coscienza di ciò
che v'ha di incompiuto, di brutto, di ridicolo nella vita, è il ca-
rattere e la differenza fondamentale che separa l'arte moderna
dall'arte antica, « la forma attuale dalla forma morta, o, per ri-
« correre a parole più indeterminate ma più note, la letteratura
« romantica dalla letteratura classica » (2). Infatti, se la poesia
dei popoli primitivi, assorti nel loro sogno religioso, è l'inno li-
rico; se la loro eroica, pugnace e radiosa giovinezza si riflette e
si esalta nella grande poesia epica che accompagna l'umanità vi-
rile nelle sue lotte, la poesia delle società moderne, invecchiate dal
lavorìo lento della civiltà, coscienti, per virtù del cristianesimo,
della lotta eterna tra il bene e il male, tra l'angelo e la bestia,
che avviene in loro e nella natura, è rappresentata dal dramma,
che accoglie in sè la poesia lirica e l'epica, il tragico ed il comico,
le aspirazioni del pensiero e le cadute dell'istinto, e che trovò
nello Shakespeare il genio creatore capace di sentirne tutta la
potenza. « La poesia nata dal cristianesimo, la poesia dei nostri
« tempi è dunque il dramma: carattere del dramma è il reale;
« il reale nasce dalla combinazione naturale di due tipi, il sublime
« e il grottesco, che si intrecciano nel dramma, come si intrec-
« ciano nella vita e nel creato. Poichè la poesia vera, la poesia
« intera, consiste nell'armonia dei contrarî. Inoltre, è ormai tempo
« di dirlo ad alta voce e qui principalmente le eccezioni confer-

(1) Cfr. *Lettre à M*r *C****, ed. cit., p. 296.
(2) *Préface,* ed. cit., p. 192.

« mano la regola, tutto ciò che è nella natura è anche nel-
« l'arte » (1). Questa idea del grottesco nell'arte, a giudizio del Souriau, è interamente originale e propria dell'Hugo. La parola, può darsi, ma l'idea, non mi pare. Se il grottesco consiste, secondo la definizione del critico francese, « nell'avvicinare di proposito
« il brutto al bello, per trarne un contrasto che dia maggior ri-
« salto ad entrambi; se esso è il brutto comico; il brutto che ha
« coscienza della sua bruttezza e se ne compiace; il brutto li-
« rico », (2), io non vedo in che esso differisca, sulla scena, da quella mescolanza del comico e del tragico che troviamo nello Shakespeare, e che spiace al Manzoni, ma è difesa da Augusto Guglielmo Schlegel. L'insigne critico e iniziatore della scuola romantica tedesca aveva scritto sin dal 1809 nella prima edizione del suo *Corso di letteratura drammatica* (3), discorrendo della segreta ironia che circola in tutta la visione poetica dello Shakespeare: « Mentre gli altri scrittori drammatici pigliano risoluta-
« mente un partito e vogliono trarre quasi a forza gli spettatori
« a consentire con loro, ad ammirare o a riprovare certi perso-
« naggi, ad accogliere o a respingere certe idee, preoccupando così
« la mente del lettore e togliendogli la visione diretta delle cose,
« lo Shakespeare spinge l'arte fino a farci vedere il lato meno
« fulgido della medaglia..... Egli non si limita ad un solo punto
« di vista, ma spazia liberamente sopra di tutti, e ne fa quindi
« conoscere che, s'egli volesse, potrebbe spietatamente anni-
« chilire la forma lusinghiera di cui gli piacque vestire l'oggetto
« ch'egli ne rappresenta. L'ironia deve cessare da che si entra
« veramente nella regione tragica, ma, dal comico palese
« sino alla dipintura seria delle calamità del destino, ci ha mol-

---

(1) *Préface*, ed. cit., p. 233.

(2) Cfr. Souriau, *Op. cit.*, pp. 136 sgg., *Le grotesque*.

(3) La serie di lezioni che forma il *Corso di lett. dram.* fu tenuta a Berlino nel 1807-08. Pubblicate nel 1809, furono tradotte in francese da Madama Necker-Saussure (2 voll., Paris, 1813), e su questa versione francese fu condotta quella italiana di G. Gherardini (Milano, 1817).

« tissimi gradi ne' quali, senza distruggere le barriere che sepa-
« rano il bene dal male, le circostanze di questo mondo possono
« dar presa all'ironia. Adunque le scene ed i personaggi comici
« mischiati cogli avvenimenti della storia o coll'alta poesia ro-
« mantica, servono a pascere le facoltà meno alte della nostra
« anima, e a mettere un contrapposto ad ogni sorta di esagera-
« zione » (1). L'ufficio, quindi, dell'elemento comico nel dramma
è quello appunto che V. Hugo assegna al grottesco: mostrare
la realtà impura accanto all'ideale, l'orribile accanto al sublime,
la bestia che contrasta in noi coll'angelo ed ora lo vince ora ne
è vinta. E la Staël, da buona scolara, ripeteva docilmente nel suo
libro *Sulla Germania* (1810): « Per dipingere i caratteri è ne-
« cessario abbandonare l'intonazione maestosa che sola è ammessa
« nelle tragedie francesi, poichè non è possibile far conoscere i
« difetti e le qualità di un uomo, se non lo si presenta sotto
« aspetti diversi; in natura ciò che è volgare si mescola sovente
« al sublime e talvolta gli dà risalto » (2). E il giornale *Il Globo*
in un articolo del 1826 difendeva appunto la fusione dell'elemento
comico e del tragico contro le obiezioni manzoniane (3). Che
resta dunque di originale nella teoria dell'Hugo, se non forse il
nome, e l'estenderlo, come egli fa, a tutto l'universo fisico e mo-
rale sotto la forma di antitesi? E si può ammettere col Souriau
che questa fosse la forma nativa e spontanea dell'ingegno del-
l'Hugo (4), ma è pur evidente che nella poesia drammatica questa
preoccupazione teorica del conflitto che esiste nella vita tra
l'ideale sublime e il reale grottesco lo ha condotto a ideare quei

---

(1) Cfr. *Corso di lett. dram.*, trad. italiana con note di G. Gherardini, Milano, 1817, Sez. XIII, vol. III, pp. 56 sgg.

(2) Cfr. *De l'Allemagne*, nouvelle édition, Paris, Charpentier (s. a.), P. II, cap. XV, p. 211.

(3) Tom. III, nº 58, 6 maggio 1826, cfr. *retro*, p. 9, *n*. 4. Ciò non toglie che lo stesso giornale, nel suo numero del 6 dicembre 1827, dichiarasse, a proposito del *Cromwell*: « V. Hugo peut justement réclamer comme sienne « toute cette histoire sur le grotesque ». Cfr. Souriau, *Op. cit.*, p. 137, *n*.

(4) *Op. cit.*, pp. 137 sgg.

suoi personaggi mostruosi ed eroici, scellerati e generosi, in cui l'opposizione apparisce voluta e il contrasto è forzato.

Comunque, si può dire che tra la Prefazione al *Cromwell* e la *Lettera* manzoniana allo Chauvet vi sono alcune somiglianze parziali e molte differenze profonde. Questa è opera di un arguto e vigoroso ragionatore che circoscrive il campo della sua dimostrazione al pregiudizio delle unità; e dal principio alla fine, in ordine serrato, argomenti, obiezioni, confronti, intendono a provare che le ragioni dell'arte e quelle del buon senso, la verità e l'estetica, gli autori e gli spettatori, si avvantaggeranno di una maggior libertà scenica che non costringa l'azione drammatica entro dodici ore di tempo e in un luogo immutabile. La Prefazione dell'Hugo in cinquanta paginette contiene una filosofia della letteratura, una teoria intorno all'origine e allo svolgimento delle varie forme poetiche, un'estetica del dramma antico e moderno, un'analisi del carattere di Cromwell e dei suoi tempi. Sono i voli fantasiosi e le architetture meravigliose e caduche di un poeta fuorviatosi nella critica, e nel cui cervello le teorie generali, create via via a sostegno di fatti particolari, fioriscono colla stessa facilità delle metafore e delle immagini. Ma per ciò appunto, e comunque ne giudichino recenti apologisti (1), essa apparisce ora assai invecchiata e screpolata, e regge alla lettura soltanto per la pittoresca vivacità dello stile, mentre la lettera manzoniana rimane un modello di argomentazione lucida e logica, e un documento importante dello svolgimento teorico del romanticismo (2).

---

(1) Cfr. Souriau, *passim*, e specialmente P. III, § 16, *Influence de la Préface*, pp. 149 sgg., ove mi sembra che egli esageri, a scapito del Manzoni, l'influenza esercitata dalla *Prefazione* del *Cromwell* sul moto romantico e sullo svolgimento del dramma storico. Un giudizio affatto contrario e forse troppo severo ne reca il Brunetière nell'opera citata, *L'évolution de la critique*, pp. 191 sgg. Più equo mi sembra E. Faguet nello scritto *Le romantisme en 1827*, pubbl. nel *Bulletin hebdomadaire des cours et conférences*, 6 dicembre 1894. Sul lavoro del Souriau cfr. anche Renato Doumic nella *Revue des deux mondes*, 15 settembre 1897.

(2) È un peccato che intorno alla *Lettera* del Manzoni non esista alcun

È certo che dopo il 1827 cessa ogni influenza italiana sull'ingegno e sulle opere di V. Hugo. La sua originalità artistica è ormai formata, la sua educazione mentale è nelle linee generali compiuta. Non già che egli non venisse poi modificando il suo ideale estetico, o non accogliesse nuovi elementi nella sua compagine intellettuale; ma le idee politiche, morali e sociali, che tanto mutarono il suo concetto della vita e l'avviamento della sua opera, e i nuovi principî artistici che rinnovarono la sua poesia giunsero sempre a lui dalla società francese, egli li trovò già elaborati e maturati nello spirito dei suoi concittadini, anche quando venivano dal di fuori, e se li appropriò, improntandoli del suo meraviglioso genio verbale. E ad ogni modo egli diverrà poeta d'azione, profeta della democrazia, tribuno e giustiziere solo assai più tardi, a partire dal 1850, ma il capo della scuola romantica, l'artista novatore era già compiuto in lui nel 1827, e le opere posteriori sino ai *Burgravi* (1843) non sono che l'applicazione pratica delle teorie contenute in germe nella nota prefazione. Alla storia italiana egli volle attingere più tardi l'argomento di due suoi drammi: *Lucrezia Borgia* (1833) e *Angelo tiranno di Padova* (1835), e tutti sanno con quanta olimpica inintelligenza dei tempi e degli uomini egli vi abbia maltrattata la verità, la cronologia e la logica. Poi, nell'esilio di Guernesey, fattosi poeta della libertà e degli oppressi, egli saluterà in versi e in prosa il risorgimento italiano e ne acclamerà in Garibaldi l'eroe prodigioso, ma non si può dire che alcuno degli scrittori nostri moderni, abbia, anche lontanamente, ispirata la sua immaginazione feconda.

VII. — In compenso, a partire dal 1827, e meglio ancora dal 1829, quando uscirono l'*Ultimo giorno di un condannato a morte* e le *Orientali*, l'opera letteraria dell'Hugo penetra in Italia e vi si diffonde rapidamente. I contatti della nostra letteratura colla francese, importanti e frequenti per tutto il secolo XVIII, acuiti

---

lavoro critico, il quale ne indaghi la formazione storica, quanto essa derivi dagli scritti teorici anteriori, e quanto aggiunga di nuovo e di originale.

dall'accentratrice egemonia napoleonica, si fanno sempre più larghi ed intensi nel periodo romantico, e s'intende che l'Italia, più debole politicamente e intellettualmente, riceveva assai più di quello che non desse. Certo il romanticismo italiano, essendo nato e fiorito prima del francese, trae il succhio vitale delle sue idee principalmente dagli scrittori tedeschi ed inglesi, e l'esempio del Goethe, dello Schiller, del Bürger, dei fratelli Schlegel, dello Shakespeare, del Gray, del Byron, del Moore, improntò e mutò la nostra letteratura assai prima che le opere dell'Hugo, del De Vigny, del Dumas, del Sainte-Beuve, ecc. fossero lette o conosciute fra noi. Il Berchet incominciava traducendo il *Bardo* del Gray e le *Ballate* del Bürger (1), il Manzoni si faceva ardito a riformare il teatro ispirandosi allo Shakespeare e al Goethe (2); gli scrittori del *Conciliatore*, S. Pellico, Ludovico di Breme, Ermes Visconti, Pietro Borsieri, G. B. De Cristoforis, G. Pecchio, il Sismondi, G. Niccolini sapevano tutti più o meno di tedesco e di inglese, e da quelle lingue traducevano in prosa ed in versi (3). Tuttavia, anche a non tener conto dell'azione potente esercitata dal Fauriel sull'educazione intellettuale del Manzoni (4), certo è che molte delle nuove idee e delle nuove ispirazioni di origine

(1) La versione del *Bardo* è del 1813; la *Lettera semiseria di Grisostomo* sul *Cacciatore feroce* e sulla *Eleonora di G. A. Bürger*, è del 1816 (Milano, Bernardoni). Intorno alle influenze tedesche e inglesi sul moto romantico italiano, cfr. G. MAZZONI, *L'Ottocento*, pp. 224-28 e 247 sgg.

(2) Su ciò che il Manzoni deve allo Shakespeare e al Goethe, cfr. MAZZONI, *Op. cit.*, pp. 249-50.

(3) Sugli scrittori del *Conciliatore* e l'attività con cui si adoperarono a far note all'Italia le letterature straniere cfr. C. CANTÙ, *Il Conciliatore e i Carbonari, episodio*, Milano, Treves, 1878, pp. 21 sgg.; G. PIERGILI, *Il foglio azzurro e i romantici*, in *N. Antologia*, 16 agosto e 1 settembre 1886; L. ROBECCHI, *Saggio d'una bibliografia sulla questione classico-romantica*, in *Appendice* alle *Poesie di C. Porta*, Milano, Robecchi, 1887; G. MUONI, *Lud. di Breme e le prime polemiche intorno a M.a di Staël ed al romanticismo in Italia* (1816), Milano, Soc. ed. lomb., 1902.

(4) Ne discorre acutamente, ma non forse senza dare al suo connazionale una parte troppo bella, il SAINTE-BEUVE nello *Studio* sul Fauriel (*Portraits contemp.*, Paris, Levy, 1870, IV, pp. 200 sgg.). V. VAILLE nel libro citato sul *Romanticismo del Manzoni* commenta largamente le origini francesi del romanticismo manzoniano, ma con qualche esagerazione. Cfr. cap. II, pp. 23 sgg.

germanica penetrarono in Italia per il tramite della letteratura francese. Un quadro ampio e un'idea sintetica dell'arte e del pensiero tedesco gli italiani ebbero solo nel 1814, quando uscì tradotto fra noi il libro della Staël sulla *Germania*, e dalla Staël (1) venne sul primo fascicolo della *Biblioteca Italiana* (1815) l'ammonimento e l'invito ad allargare i confini della cultura nazionale, accogliendo ospitalmente la poesia straniera e seguendo con vigile attenzione lo svolgimento del pensiero europeo (2). Di sulla versione francese di Madama Necker-De Saussure Giovanni Gherardini traduceva nel 1817 il *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel, e chi volesse indagare bene la cosa troverebbe probabilmente che molte delle traduzioni dallo Shakespeare, dal Byron, da Walter Scott, dal Moore che pullularono in Italia fra il 1816 e il 1840 furono condotte pure su versioni francesi (3). Il neo-cattolicismo, fattosi immaginoso collo Chateaubriand, pugnace e aggressivo col Lamennais, stimolò allora la fantasia di molti scrittori, ed ebbe non piccola parte nel promuovere quella corrente di cristianesimo civile e sociale, e di fantastica sentimentalità religiosa che tinge anche in Italia gli albori della poesia romantica (4). E di tale azione della letteratura francese fra noi, anche

---

(1) Milano, Silvestri, 1814, in 3 voll. Cfr. anche Ch. Dejob, *M.e de Staël et l'Italie*, Paris, Colin, s. d.

(2) Intorno a questo scritto e alle polemiche cui ha dato luogo, cfr. A. Luzio, *Giuseppe Acerbi e la Biblioteca italiana*, nella *Nuova Antologia*, 16 agosto 1896, pp. 594 sgg.

(3) Cfr. p. es. W. Scott, *Il lord delle isole, poema in sei canti volgarizzato da Luigi Bassi*, Venezia, Alvisopoli, 1826, in 16°. Anche le versioni che si andavano allora pubblicando delle opere drammatiche del Kotzebue (*Teatro completamente tradotto e accomodato al gusto della scena italiana* da A. Gravisi, Venezia, Molinari, 1829) e dell'Iffland (*Teatro*, Treviso, Andreola, 1828), hanno l'aria di essere raffazzonate su versioni francesi.

(4) Il Manzoni giudicava del *Genio del Cristianesimo* che fosse « opera « più di rettorica che di convinzione », e che « vi trapelasse il dubbio anzichè « la fede » (Cfr. C. Cantù, *A. Manzoni, reminiscenze*, Milano, Treves, 1883, vol. I, p. 73). Ma del Lamennais fu ammiratore per lunghi anni e ne tradusse anche in prosa il *Saggio sull'Indifferenza* (Cantù, *Op. cit.*, pp. 75-76). È prova anche della forza con che lo stile ardente e immaginoso del Lamennais agitò le fantasie giovanili in Italia quel che ne scrive N. Tommaseo nelle sue *Memorie poetiche*, Venezia, Gondoliere, 1838, pp. 62-67.

come mediatrice tra l'arte latina e la germanica, abbiamo esplicite testimonianze. Scriveva un critico nella *Rivista Europea* del 1842, a proposito di una *Biblioteca scelta di opere tedesche* che in mediocri traduzioni veniva pubblicando assai lentamente a Milano l'editore Silvestri: « La letteratura tedesca, comechè « assai più conosciuta da noi che non fosse cinquant'anni addietro, « non ha però ancor fatto que' progressi che sarebbe a deside- « rarsi, o sia perchè gli Italiani non hanno ancora bene potuto « assuefarsi a quella diversità di gusto e di sentire che caratte- « rizza la nazione alemanna, o perchè la letteratura francese « esercita ella sola maggior influenza sulla nostra penisola, o per « altre ragioni che non è qui il luogo di sviluppare ». D'altra parte la letteratura tedesca ha fatto in questi ultimi anni passi da gigante e tiene ormai un posto cospicuo nella cultura europea. È dunque necessario conoscerla: « ma lo studio della lingua ale- « manna è lungo e difficile; e quantunque viviamo tutto dì fra « tedeschi e sotto dominio tedesco, pochi ancora ne sono i buoni « cultori, come pochi ne sono i buoni precettori ». Aggiunge che i francesi, sotto questo riguardo, hanno fatto assai maggiori progressi di noi; han provveduto a tradurre nella loro lingua le migliori opere alemanne « ed ora l'Italia le impara a conoscere da « loro, anzichè direttamente dal tedesco » (1).

Certo è che non appena, a partire dal 1820, la Francia, uscendo dalla sterilità letteraria dell'Impero, iniziò quel moto di espansione e di rinnovamento artistico che venne crescendo vertiginosamente negli anni di poi, e toccò il colmo nel primo decennio del regno di Luigi Filippo (1830-1840), le grandi riviste e i foglietti effimeri, i giornali politici e i letterarî gareggiarono, da un capo all'altro della penisola, a chi offrisse ai lettori più pronte e più ricche notizie intorno alle novità letterarie francesi. *Lo Spettatore*, l'*Indicatore Lombardo*, *Il Ricoglitore italiano e stra-*

(1) Cfr. *Rivista Europea*, Milano, 1842, P. IV, pp. 108 sgg., *Rassegna critica italiana* fatta da FERDINANDO MENEGHEZZI.

niero, la stessa *Biblioteca italiana*, la *Rivista Europea* di Milano, *L'Antologia* di Firenze, *Il Subalpino* e *Il Teatro universale* di Torino, *Il Gondoliere* di Venezia, *Il Caffè Pedrocchi* di Padova, *Il Saggiatore* di Roma, *L'Omnibus* e *Il Progresso* di Napoli dedicavano gran parte dei loro articoli ad esporre, ad analizzare e a discutere i poeti, i romanzieri, i drammaturgi, gli storici francesi contemporanei. Le liriche del Lamartine, i drammi e i romanzi di V. Hugo, di A. Dumas, di A. de Vigny, di Giorgio Sand, persino dello Janin, del Soulié, di Eugenio Sue; gli scritti storici del Mignet, del Thiers, del Guizot; le teorie politiche e filosofiche del Ballanche, del Lamennais, del Fourier, del Saint-Simon erano conosciute e discusse quasi contemporaneamente in Francia e in Italia, e fornivano argomenti ed idee ai diversi partiti che lottavano intellettualmente fra noi per dirigere e disciplinare la corrente dell'opinione nazionale avviata verso l'unità. E tra i poeti francesi l'Hugo fu assai presto uno dei più ardentemente discussi. Non v'è, si può dire, opera sua anche di poco conto uscita tra il 1827 e il 1848 di cui non giungesse subito eco alle riviste italiane e che non trovasse tosto in Italia traduttori ed interpreti: dal *Cromwell*, di cui faceva menzione Gian Battista Niccolini in una sua lezione, *Dell'imitazione nell'arte drammatica*, detta innanzi all'Accademia della Crusca il 9 dicembre 1828 (1), sino alla *Risposta* ufficiale che l'Hugo fece al *Discorso* del Sainte-Beuve, quando questi fu ammesso all'Accademia francese (2). I fogli letterarî più leggeri e le cronache mondane recavano passi dei suoi scritti, notizie sulla sua vita, articoli tradotti da giornali francesi intorno alle sue teorie letterarie (3). Il

---

(1) Cfr. G. B. Niccolini, *Opere*; *scritti in prosa*, vol. I, p. 208, Firenze, Le Monnier, 1858.

(2) Fu riprodotta *in extenso* nel testo francese dalla *Bibliothèque choisie des meilleures productions de la littérature française contemporaine*, che si pubblicava in lingua francese a Milano presso l'editore C. Turati a cominciare dal 1842. Cfr. an. IV (1845), fascicolo del 15 marzo, pp. 416 sgg.

(3) Di questi giornali vanno ricordati tra i primi per la valente battaglia combattuta a difesa delle idee romantiche l'*Eco* e il *Figaro* di Milano, re-

suo nome era citato, a titolo di onore o di biasimo, assieme a quello dello Shakespeare, dello Schiller, del Goethe, del Byron, dello Scott, tra gli iniziatori della nuova scuola e i maestri del nuovo ideale poetico (1).

---

datti da Giacinto Battaglia, da Opprandino Arrivabene e da altri giovani devoti alle nuove teorie. L'*Eco* sin dal 1829 (16 settembre, n° 111), sotto la rubrica *Filosofia* dava tradotto da un giornale francese un passo di V. Hugo col titolo: *Vicende della civiltà*, come « saggio del romanticismo applicato « alla filosofia della storia », e lo diceva opera « d'un uomo di forte e poetico « ingegno, ma troppo dissoluto nelle sue fantasie, troppo dimentico nel biz- « zarro suo stile che, quanto più è profonda l'idea, quanto più è audace il « pensiero, altrettanto la parola deve procedere più chiara e più semplice ». Nello stesso anno (n° 116, 28 settembre), offriva ai lettori il *Frammento d'un viaggio alle Alpi* di V. Hugo, preso da un'opera inedita di cui i giornali francesi del tempo avevano dato alcuni saggi (si tratta probabilmente del viaggio in Isvizzera fatto nel 1825 dall'Hugo in compagnia di Carlo Nodier, e su cui i due scrittori avevano promesso un libro in collaborazione all'editore Urbano Canel, che fallì poco dopo senza averlo stampato. Cfr. Birè, *V. Hugo avant 1830*, cap. XI, p. 376). Nel 1833 (15 febbraio) l'*Eco* riportava dalla *Revue des deux mondes* alcuni *Cenni* di Gustavo Planche *intorno a V. Hugo*; e nel n° 70 dello stesso anno certi giudizî letterarî dell'Hugo pubblicati nell'*Europe littéraire* e tradotti col titolo irriverente: *Strafalcioni di V. Hugo*. Ciò non impediva allo stesso giornale di fare di lì a poco ampie lodi del poeta francese, (cfr. *Cenni biografici intorno a V. Hugo*, nell'*Eco* del 27 gennaio 1834, n° 12) e di annunciarne premurosamente i nuovi lavori via via che uscivano in Francia. (Cfr. n° del 23 aprile 1831, annunzio di *Marion Delorme*; n° del 21 marzo 1834, analisi critica della *Maria Tudor*; n° del 2 febbraio 1835, annunzio d'una nuova versione di *Han d'Islanda*). Cfr. anche *Il Figaro, giornale di notizie letterarie, teatrali* ecc., an. 1839, n° 91, V. Hugo, *Brano di lettera dalla Svizzera*. *L'Omnibus*, foglio periodico di Napoli (incominciò ad uscire nel 1833), an. II, n° 34 (1° novembre 1834), pubblicava sotto il titolo: *Ordenero e Adele* (Ethel), *novella di V. Hugo*, un frammento di *Han d'Islanda*; an. III, n° 5 (25 aprile 1835) dava tradotta la lettera che V. Hugo indirizzò nel 1829 al Ministero dell'Interno per rifiutare una pensione offertagli a compenso della proibita rappresentazione di *Marion Delorme* (cfr. in proposito E. Birè, *V. Hugo avant 1830*, cap. XV); an. IV, n° 51 (21 aprile 1836), un passo della *Prefazione* al *Cromwell* col titolo: *Pensieri di V. Hugo sul dramma*; an. V, n° 8 (24 giugno 1837), *Cenni biografici su Vittor Hugo*; ecc. ecc.

(1) Per es. il marchese Tommaso Gargallo, grande avversario dei romantici, nella lezione da lui recitata all'Accademia della Crusca il 30 agosto 1837, e pubblicata col titolo: *Di alcune novità introdotte nella letteratura italiana*, Milano, Resnati, 1838, così enumerava, indicandole alla riprovazione degli

Ma l'azione da lui realmente esercitata sulla fantasia degli Italiani, provocandoli all'imitazione, non fu pari alla fama acquistata, nè poteva. Quando i suoi scritti presero a diffondersi fra noi tutte le principali forme della letteratura erano state rinnovate dal romanticismo lombardo, che al sentimento e all'immaginazione nazionale aveva dato colorito e avviamento, e tutto il campo, ormai, era preso. Il dramma ed il romanzo storico, la lirica religiosa, patriottica, civile, la ballata leggendaria e il canto semipopolare, il racconto epico-drammatico, la novella storica e sentimentale, sin il poema di spiriti cristiani e immune da imitazioni classiche e da contaminazioni mitologiche possedevano ormai gli Italiani per opera del Manzoni, del Berchet, del Grossi, del Guerrazzi, del Pellico, del Carrer, e la corrente del lirismo antitetico dell'Hugo poteva sfiorare e colorire qua e là i rabeschi e gli ornati del nostro edificio romantico, ma non già penetrarne la compagine. Inoltre, proprio di quegli anni, dopo i gloriosi e infelici tentativi del 1821, dopo i processi, le persecuzioni, le condanne austriache e borboniche che dispersero nelle carceri e nell'esilio tanti nobili scrittori e tanti gridi di indignazione generosa e di dolore cocente strapparono ai nostri poeti, la letteratura italiana si faceva tutta, o quasi tutta, patriottica e civile, si orientava irresistibilmente verso l'aurora radiosa e sanguinosa del risorgimento nazionale. Ora sino al 1848 l'ispirazione hughiana è meramente estetica e letteraria, ed egli non è che il capo della scuola romantica; solo dopo il Colpo di Stato del due dicembre egli diventa il portavoce possente e glorioso della

---

assennati, le opere straniere che allora trionfavano fra noi e traevano gli italiani all'imitazione: « Le verità favolose e le favole veritiere del solo « Walter Scott formano ormai la biblioteca di una parte dell' italiana gio- « ventù, la quale ai nomi, nonchè di Erodoto e di Tucidide, di Livio, di « Cesare e di Tacito, ma a quelli ancora di Davila, di Frà Paolo, del Guic- « ciardini, torce il grifo e si arruffa. Il *Corsaro*, il *Giaurro*, il *Lara*, il *Faust*, « *Stello* (il romanzo di A. de Vigny), *Hernani*, *L'ultimo giorno di un con- « dannato*, *I due cadaveri*, *I sette peccati mortali*, il *Monaco*, di Byron, « di Goethe, di Raymond, di Soulié, di Lewis, di Polidori ecc., ecco i grandi « originali! ».

democrazia europea. E ciò contribuì ad affievolire fra noi la forza simpatica dell'arte sua, insieme ad altre ragioni che vedremo più oltre. Ma pure tale forza si esercitò in qualche modo in Italia, massime sugli scrittori meno illustri di quel periodo, e non sarà inutile seguire pazientemente il solco da essa lasciato nella nostra letteratura, rintracciandolo partitamente nella lirica, nella drammatica e nel romanzo italiano anteriore al 1850.

VIII. — E vediamo, innanzi tutto, l'eco destata dalla sua lirica. Vittor Hugo, infatti, è, come forse nessun altro nell'Europa romantica, tranne, parmi, il Byron e lo Shelley, il poeta del lirismo per eccellenza. Ove trovare, infatti, uno spirito più imperiosamente personale, più spontaneamente autoritario, più incapace di obliare sè stesso nelle cose esteriori o nell'anima altrui? Chi, come lui, in un'opera tanto ricca e multiforme, ha narrato o rappresentato unicamente le chimere di una immaginazione bizzarra, gli impeti e i contrasti della propria sensibilità, le visioni strane e tumultuose di un'anima che la realtà sfiora senza penetrarla? Chi (secondo l'immagine del Sainte-Beuve) balza con maggior sicurezza sul corsiero lirico, e lo spinge ad una corsa più impetuosa e sfrenata nelle regioni inesplorate del sogno? Tanto che anche i suoi drammi ed i suoi romanzi, i suoi scritti critici e i suoi discorsi politici sono pervasi e impregnati di tale lirismo, e ne perdono nerbo ed acume. Aggiungasi che tra il 1822 ed il 1840 l'Hugo ha pubblicato ben otto raccolte di poesie. Tuttavia si può dire che esse si diffusero fra noi meno delle altre sue opere, almeno nella prima metà del sec. XIX, e il romanziere e il drammaturgo parvero più originali del poeta lirico e più degni di studio.

E s'intende: uno scrittore, e principalmente un poeta, s'insinua in un'altra letteratura e l'attrae nel cerchio della sua imitazione per virtù di novità e di contrasto, cioè in quanto vi reca, o sembra recarvi, una luce nuova di immaginazione, o una forma originale di sentimento. Così si spiega il trionfo del musicale, polito, e romanzesco melodramma metastasiano nell'arida e

antipoetica Europa della prima metà del settecento, o l'ammirazione che i lugubri e declamatorî *Pensieri notturni* di Odoardo Young incontrarono in Francia, in Germania e in Italia sullo scorcio del secolo XVIII e l'inizio del XIX. Ora appunto la poesia dell'Hugo, nella sua prima maniera, trovava ormai note e abusate tutte le espressioni del lirismo romantico. Tra noi già il Monti ed il Foscolo avevano felicemente tentato un accordo tra l'arte di tradizione classica e gli spiriti nuovi, e infuso negli endecasillabi solenni, nelle terzine e nei sonetti, un po' della malinconia germanica, spirante dagli esametri e dalle *Odi* del Klopstock, dal *Werther* del Goethe, dalla poesia sepolcrale del Gray e di altri poeti anglosassoni (1). Poi il Manzoni ci aveva dato negli *Inni sacri* un esempio assai glorioso e molto imitato di poesia religiosa ed umana, profondamente meditata, ad un tempo, e biblicamente immaginosa. Giovanni Berchet, traducendo le ballate del Bürger e componendo romanze originali, proponeva nuovi modelli tra il lirico e il narrativo che accarezzavano il recente gusto romantico conciliando la bizzarrìa delle leggende fantastiche coll'ingenuità popolare del racconto. Infine Giorgio Byron coll'impeto selvaggio, egoista e violento delle sue liriche declamazioni, colla stranezza dei suoi racconti orientali, coi suoi atteggiamenti satanici, aveva rivelato agli Italiani un altro aspetto del lirismo romantico, non più morale e civile, come nel Manzoni, ma appassionatamente ribelle: ed è noto come largo e profondo sia stato fra noi il successo della poesia byroniana (2). Accanto agli *Inni sacri*, così sobrî nell'espressione del sentimento religioso, così classici nel lucido ordine della composizione e dei concetti, restava luogo, è vero, alle effusioni di un idealismo più ondeggiante, di un cristianesimo più sentimentale e di passioni più misticamente evane-

---

(1) Cfr. G. Mazzoni, *Op. cit.*, p. 40 sgg.

(2) Intorno alla diffusione della poesia del Byron, cfr. G. Muoni, *La fama del Byron e il byronismo in Italia*, Saggio, Milano, Soc. editrice libraria, 1903, e le notizie che dà a proposito di questo libro A. D'Ancona, nella *Rass. bibl. d. letter. italiana*, 1903, pp. 42 sgg.

scenti, poichè uno dei caratteri più singolari del romanticismo fu appunto quello di togliere coerenza e precisione ai sentimenti, dissolvendoli in una misteriosa penombra di sogno. Ma anche questa nota poetica aveva già vibrato armoniosamente in Francia e in Italia nei canti di Alfonso di Lamartine.

Infatti ha un bel dire il Texte che dei poeti lirici sôrti in Francia nel periodo romantico Vittor Hugo fu ammirato in altri paesi assai più del Lamartine, « il quale a molti stranieri rimane « inaccessibile » (1): il vero si è che il poeta delle *Meditazioni* trovò fra noi lettori, traduttori, ammiratori ferventi, e che il suo spirito penetrò la nostra poesia quasi come quello di un grande poeta nazionale. Achille Mauri, studiando nel 1830 in un lungo e notevole scritto l'opera poetica del Lamartine (2), lo poneva molto al di sopra di Vittor Hugo, dandogli lode di non aver partecipato alle bizzarrie e alle intemperanze della scuola romantica. « L'innovazione letteraria predicata in Italia come riforma (scri- « veva egli paragonando il romanticismo nostro al francese), ha « prodotti i *Promessi Sposi* e l'*Adelchi*; predicata in Francia « come rivoluzione ha prodotto *L'ultimo giorno di un condannato* « *a morte* e l'*Hernani* ». Ma il Lamartine seppe essere novatore senza clamori e senza stranezze ciarlatanesche. « Dotato di una felice « attitudine a sentir l'armonia mirabile della natura e d'un cuore « altamente echeggiante ai tocchi del bello e del vero, s'accorse « il giovane Lamartine che v'era una fonte intatta ed inesauri- « bile d'inspirazioni poetiche..... Rammentava il giovane egregio « i primi poeti del mondo essere state le anime più generose, i « veggenti, i figli del cielo, la gente divina, i primi che canta- « rono sulla terra le glorie di Dio, e i beneficî della Provvidenza, « e le meraviglie del Creato, e le dolcezze e i gaudî della virtù;

(1) Cfr. lo scritto di J. Texte, in Petit De Julleville, *Histoire de la langue et de la litt. franç.* ecc., VIII, 666.

(2) Cfr. *L'Indicatore lombardo*, ossia Raccolta periodica di scelti articoli tolti dai più accreditati giornali italiani, tedeschi, francesi, inglesi ecc. intorno alle scienze fisiche, alla letteratura ecc., Milano, Stella, vol. III (giugno 1830), pp. 403 sgg.

« i primi che ardirono far parola all'uomo di fortezza, di gloriosa « morte, di comun bene, di abnegazione della volontà, di innal- « zamento sopra l'istinto del senso..... Da per tutto egli vide lo « spirito di Dio, da per tutto lo incontrò nella grandezza ineffa- « bile d'una bontà soave ed invitatrice, e lo adorò nelle imma- « gini dell'infinito, senza cui sentì che la vita gli sarebbe un triste « sogno; e ne scorse la sede, il velame, il simbolo, il linguaggio, « in tutta la natura; e ne fu mosso a mille varî sensi d'amore, « tutti consuonanti coll'immenso amore di Lui, la cui divinità è « tutta amore; e, illuminato dal raggio di Dio, e col nome santo « di Dio sulle labbra, sorse in tutta la potenza del genio a can- « tare nuovi inni di nuova efficacia, di nuovo affetto, di novella « armonia » (1). Francesco Ambrosoli, discorrendo nel 1838 nella *Biblioteca Italiana* intorno alle condizioni della poesia contemporanea, e lamentando che i profondi mutamenti intellettuali e sociali seguìti alla rivoluzione non avessero trovato ancora in Europa un grande poeta che li celebrasse degnamente, così giudicava del Lamartine (2): « Il suo nobile ingegno non ri- « flette, se non forse indirettamente, l'età in cui vive. Le sue « *Meditazioni* ci paiono la manifestazione di un animo che « rifugge dalle grandi catastrofi del secolo. In mezzo a fatti « che abbracciano tutto il mondo egli si ritrae nel proprio « gabinetto a contemplare la « breve buffa » delle umane gran- « dezze e ne manda canzoni fragranti bensì di odorosi profumi, « ma solitarie, nè collegate col secolo e colle sue vicende se non « da un solo e debole anello ». Ma poi doveva riconoscere che le *Meditazioni* avevano esercitato sulla nostra lirica un'azione quasi uguale a quella degli *Inni* manzoniani: « Gli *Inni* di « A. Manzoni, e con loro anche le *Meditazioni* del Lamartine, « dovevano, per le squisite loro bellezze di sentimento e di stile, « essere altamente lodati; e fu naturale altresì che molti giovani

(1) *Ivi*, pp. 415-16.
(2) Cfr. *Biblioteca italiana*, vol. 89 (Gennaio 1838), pp. 6 sgg.

« s'invogliassero di farsene imitatori (1): ma non contenti di questo,
« alcuni critici vollero ravvisarvi la poesia desiderata dalla nostra
« età, la poesia rigenerata per abbracciare e riflettere il secolo,
« e in questo ci pare che andassero errati. Gl'*Inni sacri* e le
« *Meditazioni* non possono temere la sorte delle poesie del
« Byron (2), ma non pertanto sono ben lontani da poter fondare
« la poesia del secolo, cioè quella poesia che nasce da tutta in-
« tiera la vita di un'età. I nobili ingegni del Manzoni e del La-
« martine fecero rispetto ad una parte quello che dovrebbe farsi
« del *tutto*..... ed ecco perchè i loro imitatori non hanno fatto
« progredire di un passo la poesia ».

L'Ambrosoli, critico di scuola classica, se bene di larga cultura, è certo troppo severo nel tacciare di parzialità e d'angustia l'ideale dei due insigni poeti, ancorchè vi sia pur qualche parte di vero nel suo giudizio; ma a me non importa confutarlo. Osservo invece come nel 1838, quando Vittor Hugo aveva già dato il più e il meglio della sua produzione poetica anteriore all'esilio (3), un critico come questo, dotto di lingue straniere e che seguiva attentamente il moto letterario francese, studiando la poesia italiana ed europea contemporanea tacesse affatto di lui come lirico, mentre assegnava al Lamartine un luogo assai alto, sopra il Byron e accanto al Manzoni. In quello stesso anno 1838 un critico romantico, Ignazio Cantù, scriveva sulla *Rivista Europea*: « Lamartine
« è dei pochi scrittori intellettuali francesi che ebbero più tradut-
« tori italiani. Cesare Cantù volgarizzò il *Viaggio in Oriente* (4);

---

(1) Per ciò che riguarda gli imitatori degli *Inni* manzoniani, cfr. *I migliori inni sacri lirici del secolo XIX*, raccolti da G. A. Gabrielli, Firenze, Fabris, 1842.

(2) Di cui poco prima (p. 21) l'Ambrosoli aveva scritto: « Qual gloria è « tramontata mai più presto della sua? ».

(3) Le *Odi* uscirono nel 1822, le *Nuove Odi* nel 1824, le *Odi e Ballate* nel 1826, e poi nel 1828 nel loro assetto definitivo; le *Orientali* nel '29, le *Foglie d'autunno* nel '31, i *Canti del Crepuscolo* nel '35, le *Voci interiori* nel '37.

(4) Cfr. A. de Lamartine, *Rimembranze d'un viaggio in Oriente*, libera versione di Cesare Cantù, voll. 4 in 16° figurati, Milano, Pirotta, 1837.

« il cavalier Maffei (1), il Lambruschini, alcuni leviti comensi (2), « i miei cari amici Mauri (3) e Gar, ed ultimo fra tanto senno, « anch'io, abbiamo svolte nella nostra lingua alcune delle sue « *Armonie* e *Meditazioni*; altre assai ne furono tradotte e pub- « blicate nelle pagine fuggitive de' giornali e delle strenne ». Altre ne annunziava lo stesso Cantù, tradotte dal conte Alessandro Cappi per nozze. Ed anche gli scritti posteriori del poeta furono in Italia ricercati e lodati (4).

IX. — Ora la novità fantastica e sentimentale mancava appunto alle varie raccolte liriche di V. Hugo, massime agli occhi di uno straniero e di un italiano. Le prime *Odi*, religiose e monarchiche, nella regolarità della struttura, nella solennità della forma accademica, e in certi effetti e ornamenti rettorici ricordano assai da vicino

---

(1) Cfr. *Studî poetici* del cav. A. Maffei, Milano, Fontana, 1831. Contengono varî saggi di versioni da poeti francesi: del Lamartine è parafrasato il *Lago* (*Méditations*, XIII), p. 17; l'*Autunno* (*Médit.*, XXIX), p. 31; *La solitudine* (*Médit.*, I), p. 72; *La visione* (*Médit.*, LIII), p. 97; *La farfalla* (*Médit.*, XXXV), p. 103; *La rimembranza* (*Médit.*, IX), p. 107.

(2) L'*Indicatore lombardo* nello stesso fascicolo del giugno 1830 ove comparve lo scritto del Mauri pubblicava *La Fede*, poesia del Lamartine, tradotta in isciolti « da un giovane ecclesiastico », che firmava F. D. B., cioè Francesco De Bernardi, come apparisce dall'*Indicatore* del gennaio 1831, ove troviamo il suo nome sotto una versione in isciolti della *Benedizione di Dio nella solitudine* pure del Lamartine (cfr. *Harmonies poétiques et religieuses*, V). Sullo stesso giornale uscivano, nel marzo 1832, tradotte dallo stesso De Bernardi, altre *Meditazioni* del Lamartine, e cioè: *Il Cristiano moribondo* (in decasillabi), e il *Tempio* (in terzine).

(3) In appendice agli *Studi poetici* del Maffei citati sopra furono pubblicati quattro *Inni* di A. Lamartine tradotti da Achille Mauri, e sono: *Il Cristiano moribondo*, *La preghiera del fanciullo*, *La tristezza*, *Il primo giorno dell'anno*.

(4) Così l'*Indicatore lombardo* nel suo numero di aprile del 1830 pubblicava il *Discorso recitato da A. de Lamartine il giorno del suo ricevimento nell'Accademia francese*, traducendolo dal *Moniteur* (cfr. pp. 86 sgg.); e nel luglio del 1836 dedicava un articolo (anonimo) al *Jocelyn, giornale trovato presso un curato di campagna.* Nel 1842 *La Rivista Europea* (P. III, p. 193) annunciava con larghe lodi un opuscoletto *Dei doveri dei parrochi* di A. de Lamartine, tradotto da G. B. M., e preceduto da una prefazione di Michele Sertorio (Milano, Guglielmini e Radaelli, 1842).

le migliori *Odi* pseudo-classiche e pseudo-pindariche di G. Battista Rousseau e del Lebrun. Ora una lirica del Rousseau o del Lebrun sembra sorella germana di un'ode qualunque del Guidi, del Filicaia, o del Testi, e in verità l'Hugo ha incominciato, come fra noi il Leopardi, con eloquenti e focose imitazioni della lirica classicheggiante. Certo le sue *Ballate* (1825-28) sono ricche di colori, di descrizioni e di spettri; ma che novità offrivano all'immaginazione degli Italiani, cui il Berchet, il Carrer e i troppi loro imitatori avevano rese famigliari le leggendarie ballate germaniche e le paurose tradizioni medioevali? E nelle *Orientali* i costumi e le immagini che ritraggono il mondo mussulmano e l'Oriente asiatico non eran più cose nuove dopo i poemetti del Byron e di Tommaso Moore, letti e tradotti anche troppo fra noi, ove avevan colorito di riflessi melodrammatici la fantasia di innumerevoli versaioli, e quel che vi deriva dalla Spagna araba e cavalleresca, non ostante la varietà dei metri e il fulgore delle visioni, non ha certo il sapore originale che serbavano, per esempio, le *vecchie romanze spagnuole* nella traduzione pubblicata a Bruxelles dal Berchet nel 1837 (1). Nelle *Foglie d'autunno* (1831), nei *Canti del crepuscolo* (1835), nelle *Voci interiori* (1837), nei *Raggi ed ombre* (1840) v'è certo una maggior varietà di temi e d'ispirazione: le odi politiche vi si alternano colle meditazioni storiche o morali, colle più pure figurazioni della intimità domestica, colle più vivide rappresentazioni dell'eterna bellezza delle cose, e vi s'incontrano elegie di soavità virgiliana e tibulliana, e liriche ascensioni che gareggiano colle più belle

---

(1) Non intendo dire con ciò che l'Hugo nelle *Orientali* imiti il Byron e il Moore; ma anche qui la novità è principalmente della forma e del colore, e nasce dalla magica evocazione di paesi, di passioni e di tradizioni lontane che si rivestono di un singolare splendore d'immagini. Cfr. O. Moell, *Beiträge zur Geschichte der Enstehung der Orientales von V. Hugo, dissertation*, Heidelberg, 1900; e G. Paris, *Poèmes et légendes du Moyen-Age*, Paris, Société d'édition artistique, 1900: *La « Romance moresque » des Orientales.* Tutte le *Orientali* furono tradotte recentemente in versi italiani, serbando quasi dapertutto i metri originali, da T. Cannizzaro, *Le Orientali ed altre poesie di V. Hugo*, Catania, Battiato, 1902.

del Lamartine, ma è anche certo che quelle raccolte nel loro complesso non rappresentavano una voce poetica nuova. La virtù veramente propria di quelle liriche è tutta formale; risiede cioè nella ricchezza e novità verbale, nella opulenza radiosa delle descrizioni, nella forza e varietà dei ritmi, nell'attitudine insomma dell'Hugo a svolgere e ad «orchestrare» (l'immagine è del Brunetière) i motivi ed i temi più comuni e più abusati. Ora tale virtuosità dell'espressione e tale polifonia del ritmo sono le qualità meno accessibili agli stranieri e le prime ad andar perdute in una traduzione. Lo stesso Cesare Cantù, che primo ragionò largamente in Italia con copia di fatti e di osservazioni delle opere dell'Hugo (1), gli rimproverava proprio quegli ardimenti e quelle innovazioni ritmiche con che egli allargò il dominio della lirica francese, e giudica principalmente ammirabili le sue prime odi ancora in gran parte rettoriche e convenzionali. Nulla egli trova a lodare «in certi nuovi metri introdotti dall' Hugo, di versi «troppo corti o privi d'armonia»; e cita ad esempio una strofa dei *Djinns* (*Orientali*, XXVIII), che è un tentativo felicissimo e originale di rendere col ritmo variato il movimento e l'anima delle cose. «Egli ti annoia con insipidi ritornelli (2), segue «il Cantù: ora ti guasta l'orecchio con versi chiocci e burlevoli; «ora con vani aggettivi di colori rimpinza le rime; ora si piace «discendere a tali minuterie, che appena le ammetterebbe una

(1) In quattro articoli pubblicati dall'*Indicatore lombardo* nei numeri di gennaio, febbraio, settembre e ottobre 1832 col titolo: *Di Vittore Hugo e del romanticismo in Francia*, commento di C. Cantù. Furono poi raccolti in volume (coll'aggiunta di notizie intorno all'ultimo dramma di V. Hugo allora uscito in luce, *Le Roi s'amuse*) col titolo un po' diverso: *Di V. Hugo e del romanticismo in Francia*, giudizî ed esempi raccolti da C. Cantù, Milano, presso l'editore dell'*Indicatore*, 1832.

(2) Come saggio di tali ritornelli il Cantù reca una strofe di *Sarah la baigneuse* (*Orientales*, XIX) scritta nel metro così agile, melodioso e sonoro, che il nostro Chiabrera derivò nelle sue anacreontiche dai poeti della *Plèjade* francese, principalmente dal Ronsard e da Remy Belleau, e che il Carducci rinnovò felicemente nelle odi *Alla Rima*, e *Il Poeta* (cfr. *Rime nuove*, *Prologo* e *Congedo*).

« descrizione dei seguaci di Walter Scott... D'altra parte, però, « quante belle cose! Chi non ammira nel *Fuoco del Cielo* (*Orien-* « *tali*, I) quelle originali pennellate di una grande catastrofe? « nel *Mazeppa* (*Orient.*, XXXIV) un'immagine viva dei tormenti « del genio? nel *Dolore del pascià* (*Orient.*, VII) tutte le tri- « stezze del despotismo? Quanta grazia, quanta freschezza nel « *Mosè sul Nilo*! (*Odi e Ballate*, IV, 3); che forza creatrice di « pensiero nell'*Uom felice*! (*Odi e Ball.*, IV, 8), qual melan- « conia soave nel *Mattino*! (*Odi e Ball.*, V, 8), quanto vezzo in « *La mia fanciullezza*! (*Odi e Ballate*, V, 9). Nel *Canto del* « *circo* (*Odi*, IV, 11) ti pone veramente sott'occhi i sanguinosi « giuochi dell'anfiteatro; nell'*Epitafio* (*Odi*, IV, 14) ti commuove « colla più profonda e sublime pietà; nel *Canto di Nerone* (*Odi*, « IV, 15) ti innalza a gran magnificenza di immagini. Nelle « *Teste del Serraglio* (*Orientali*, III) tutto è drammatico, pien « d'immaginazione, di colori proprî » (1). Ma egli trova principalmente ammirabili *L'arpa e la lira* (*Odi*, IV, 2); *Alle ruine di Montfort l'Amaury*, e *Luigi XVII*, che riferisce tradotte in gran parte. Quello che nelle *Odi* v'ha di rettorico, di forzato, di antiquato gli sfugge, mentre la loro struttura generale e lo spirito che le avviva gli par che risponda meglio al nostro gusto e alla tradizione letteraria dell'ode e della canzone italiana. Delle *Foglie d'autunno*, di gran lunga la migliore fra le prime raccolte liriche dell'Hugo, dice solo: « che se taluna di esse sente i vizî che noi « gli rimproveriamo (così quella *à une Femme* non è che una « poltrona enumerazione di quel ch'ei darebbe per averne un « bacio) le più vengono dal cuore e paiono indicare la inclina- « zione di Hugo a sospirar sulle tracce di La Martine ». Poi, tentando un giudizio sintetico della poesia del grande scrittore francese, osserva: « Nelle sue liriche *non è a cercare quel rapido* « *moto che seco irresistibilmente trascina*, qual vediamo in Pin- « daro, Tirteo ed Orazio, quale spesso nel Petrarca, in Chiabrera,

---

(1) Cfr. *Indicatore lombardo*, t. X (gennaio 1832), pp. 89-91.

« nel Guidi, per tacere i moderni; forse la natura di sua lingua
« nol concede. V'abbondano però bellezze di primo ordine, con-
« tinua vita, energia, entusiasmo, profondità, finezza, verità, stile
« fecondo di pensieri; l'elegia non ha forse mai gemuto sì tene-
« ramente sulle rive della Senna; non mai con tanto vigore si
« evocarono gli eroi; non parlarono mai sì al vero l'amore o il
« furore: vive, robuste concezioni, pensieri ed immagini nuove,
« evidenti, efficaci; tu esclami: ecco un poeta.

« Singolarmente sono tali le prime odi; dopo le quali declinò
« a quel triviale che si scusa col nome di semplicità, ed alla
« smania del burlesco. Allora addio armonia, addio convenienza
« di stile, unica legge fu la momentanea fantasia. Il pubblico.....
« ritrovò a condannare, sì nelle liriche, sì nelle altre cose di lui
« l'affettazione in tutto, fin nella naturalezza, l'oscurità frequente,
« la monotonia di chi pizzica sempre la corda istessa, ripetizioni,
« lungagne, interminabili nomenclature, guazzabuglio, bizzarrie,
« asprezze, ammanierato sin il bello, soverchia audacia di parole
« e di figure, poco ritmo (!), smania di rinchiuder in saltanti
« versi pensieri brillanti, e di dar troppo corpo alle idee poetiche,
« la mistura di raffinatezze e di balocchi, di gonfio e di triviale,
« di neologismi e di arcaismi. Anco disgusta in lui e in quei suoi
« lo sminuzzamento delle descrizioni: perchè, se le minutezze
« fanno belle le pitture, le quali colpiscono tutto a un tratto, non
« così possono piacere nelle scritture, ove, l'impressione venendo
« successiva, i particolari sviano dall'insieme » (1).

Certo tra le osservazioni critiche qui accumulate ve n'ha delle opportune e delle esatte; ma quello che fu il pregio maggiore del romanticismo hughiano, cioè l'audace rivoluzione linguistica per cui esso immise nelle forme ormai caduche e stantìe dell'ode, dell'elegia, della canzone tanta novità e freschezza di parole e di suoni, di che egli poi si vantava giustamente come di conquista legittima:

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire,

---

(1) Cfr. *Indicatore lombardo,* t. X (febbraio 1832), pp. 153-54.

Plus de mots sénateurs! plus de mots roturiers!
Je fis une tempête au fond de l'encrier (1)

è giudicata dal Cantù, in confronto delle prime *Odi*, come una caduta « nel triviale », scusantesi « col nome di semplicità ». E come lui sembra giudicassero comunemente gl'italiani, poichè nelle traduzioni e imitazioni dalle liriche dell'Hugo che vennero in luce di quegli anni le *Odi* e le *Ballate* ebbero la preferenza. Andrea Maffei nei suoi *Studî poetici* dava tradotta *L'arpa e la lira* (*Odi*, IV, 2) e *Luigi XVII* (*Odi*, I, 5), a cui aggiunse *Il velo*, romanza imitata dalle *Orientali* (XI). Altre uscivano tradotte dal Cantù stesso nella *Strenna Italiana* del Vallardi per il 1834 (2). E chi volesse cercare nelle innumerevoli strenne poetiche stampate in Italia tra il 1832 e il 1850, vi troverebbe certo gran copia di versioni, d'imitazioni, di parafrasi da Vittor Hugo e dal Lamartine, come abbondano quelle dal Byron, dal Moore, dallo Schiller. Ma la fatica, certo non lieve, di rintracciarle, poichè ogni provincia, anzi, quasi ogni città d'Italia, ebbe allora una strenna (3)

---

(1) Cfr. *Contemplations*, *Autrefois*, Lib. I, VI.

(2) Versioni assai cattive di liriche di V. Hugo e del Lamartine si trovano anche nei *Saggi in versi ed in prosa di letteratura spagnuola* dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX, con aggiunte di poesie volgarizzate da altre lingue da un certo Frà Silvestro, Como, Ostinelli, 1835.

(3) Intorno alle Strenne, che furono tanta parte della letteratura romantica spicciola, cfr. uno scritto di C. T. (Carlo Tenca) nella *Rivista Europea* del gennaio 1845, pp. 115 sgg. « Sull'aprirsi dell'anno 1832 un gran feno- « meno pose in trambusto la repubblica letteraria. Un libro nuovo, o per « meglio dirsi, un nuovo titolo, apparve a far mostra di sè nelle vetrine dei « librai e negli angoli delle contrade: il pubblico ne fu commosso sino alle « lagrime, gli astronomi dichiararono che quello doveva essere un anno bi- « sestile, e i critici s'armarono di punti d'ammirazione, e profetarono un « nuovo rinascimento alla letteratura italiana. Quel fenomeno era nientemeno « che l'avvenimento delle strenne alla dittatura letteraria, avvenimento sa- « lutato da un confine all'altro della penisola con gridi di gioia, con magni- « fiche prose d'occasione date in luce sotto il nome di articoli bibliografici. « E il libro, ossia il titolo nuovo, era *Non ti scordar di me*..... Due anni « dopo il *Non ti scordar di me* aveva una consorella nella *Strenna italiana*, « e questa pure non era che il preludio di un diluvio di strenne, qual più « qual meno importante, ma tutte però altamente necessarie. Si posero a

la quale ornava di incisioni e di fregi dorati gli aborti o gli imparaticci poetici degli sciagurati verseggiatori che abbondarono in ogni tempo fra noi, sarebbe compensata dall'importanza dei dati e delle osservazioni che se ne potrebbero trarre? Certo, se ne avrebbe una riprova della diffusione che ebbe in Italia la poesia romantica francese, un documento del gusto contemporaneo e della trasformazione che in esso veniva elaborandosi, un fatto importante per la storia della cultura. Ma la storia letteraria quanto potrebbe giovarsene, se essa deve tener conto soltanto di quelle opere che per virtù di espressione, per potenza e pienezza di forma assurgono ad un evidente valore estetico? Ora tutte queste imitazioni e queste parafrasi son da porre in quel limbo letterario ove cadono dopo pochi giorni gli scritti innumerevoli della prolifica mediocrità: terriccio sovente fecondo in cui metton radici e da cui traggono succhi gli ingegni originali. Ma se gli argomenti, i temi, le immagini di Vittor Hugo fluttuano nell'atmosfera del tempo e avvivano la nostra lirica romantica, è ben arduo seguirne la traccia e misurarne l'azione nelle poesie

---

« contribuzione tutti i poeti e tutti i prosatori della penisola; le novelle, i « racconti, le ballate, le canzoni piovvero in abbondanza; i disegni e le in« cisioni affaticarono centinaia di matite o di bulini; s'inventarono i nomi « più gentili e più armoniosi del mondo: l'*Iride*, il *Presagio*, l'*Alba* ed altri « di questo genere... Dal 1832 al 1845 fu un succedersi continuo di pubbli« cazioni più o meno splendide di pregi esteriori, più o meno vuote nell'in« terno. Gli editori gareggiarono fra loro di lusso e di perfezione. S'era in« cominciato coi disegni litografici; ma questi furon subito giudicati meschini. « Si ricorse agli intagli, e perchè i nostrali non bastavano, e non erano « sempre i più belli, si fecero venire da Parigi e da Londra. Si perfeziona« rono le legature, e l'oro, la seta, il velluto, il pennello concorsero a dar « lustro a questi libri ». Le principali erano: *La strenna italiana*, *Il Presagio*, *Il fiore d'arti e di lettere italiane*, *La strenna romantica*, *La strenna femminile*, *Il ricordo d'amicizia*, *Le belle*, *La strenna sacro-morale*. Vi erano poi le strenne regionali: *La strenna ligure*, *La strenna triestina*, *La strenna umbra* ecc. A Parma usciva la *Pervinca*, a Padova *Il dono di primavera*, a Livorno *La viola del pensiero*, a Napoli *La sirena*, a Firenze *Carezze e Schiaffi*. A Milano restava tuttavia il primato, poichè « poteva « vantare una ventina di tali pubblicazioni, mentre le altre città non ne con« tavano più di una ».

dei più notevoli poeti nostrali, tanto vi è mista e confusa ad altre energie e ad altre ispirazioni venute da ogni parte d' Europa.

X. — Il gruppo dei romantici lombardi che salutava capo il Manzoni verso il 1830 aveva compito in gran parte l'opera sua. Samuele Biava, le cui *Melodie lombarde* uscirono sin dal 1828 (1), procede per l'ispirazione, ora patriottica, ora misticamente religiosa, dal Berchet, dalla *Bibbia* e dal Lamartine (2): e dal Lamartine deriva l'intonazione e certi particolari Giuseppe Niccolini, quando non prende ad imitare il Byron, e la sua lirica il *Due Novembre*, s'intitola appunto, « meditazione » (3). Luigi Carrer, che fu il più schiettamente poeta degli innumerevoli verseggiatori veneti del periodo romantico, « la prima delle stelle minori della « poesia in Italia », a giudizio di Carlo Tenca (4), non è improbabile guardasse all'opera dell'Hugo componendo le sue ballate, ma le imitazioni particolari e precise mancano o sfuggono all' analisi. Laudomia Cecchini, che studiò recentemente lo svolgersi della ballata romantica fra noi, osserva che il Carrer deriva dall'Hugo almeno in quanto considera la ballata come una forma poetica atta a trattare i più svariati argomenti e liberamente fantastica, ma avvicinantesi nella forma alla poesia lirica assai più che all'epica,

---

(1) Milano, Lamperti, 1828: questa prima edizione non reca il nome dell'autore.

(2) Cfr. N. Tommaseo, *Samuele Biava e i romantici*, in *N. Antologia*, dicembre, 1871. L'insigne critico riconosce che la poesia del Biava « è altra « non solo dalla petrarchesca e dall'arcadica, ma da quella dell'Alfieri e del « Foscolo e del Parini e del Manzoni (p. 689) »; e più oltre osserva: « qualche « metro egli prende dal Berchet, dal Manzoni qualch'altro; ma in forma tutta « sua quelli stessi maneggia e di nuovi ne tenta felicemente ». Di derivazioni dal Lamartine e dallo Chateaubriand non fa cenno, ma a me sembra di vederne la traccia nel tono generale di quella poesia, e più nella importanza grande attribuita al medio evo come sorgente di alta ispirazione cristiana.

(3) Cfr. *Il due novembre, meditazione,* Brescia, Bettoni, 1827.

(4) In uno scritto necrologico uscito nel *Crepuscolo*, an. II (1851), nº 1.

mentre nella primitiva forma germanica essa era principalmente drammatica e narrativa (1). E può darsi che egli prendesse a imitare dal poeta francese lo sbizzarrirsi della fantasia che nelle tradizioni del popolo, nelle leggende paurose, nei ricordi storici trasformati dall'immaginazione volgare trova materia a evocazioni colorite, a descrizioni pompose e a contrasti drammatici: riscontri precisi di idee o di figurazioni mancano. Qualche particolare descrittivo nella ballata *Il Sultano* e nella *Serenata* derivò forse il Carrer dalle *Orientali*, e l'*Urrah dei Cosacchi* fu certo ispirato dal *Grido di guerra del Mufti* (*Orientali*, VI) (2). La *Poesia*, che sta in fronte alla raccolta delle ballate carreriane, in quel ripiegarsi dell'immaginazione sopra sè stessa, in quel compiacimento del poeta che contempla ed esalta la propria potenza nella potenza della poesia, svolge un motivo prettamente romantico, che apparisce più volte nelle liriche del Lamartine, e ricorda in singolar modo *Une fée*, la prima delle *Ballate* di V. Hugo. Ed anche nell'Ode del poeta veneto, *La poesia dei secoli cristiani*, benchè sia quasi tutta nutrita di ricordi classici e nazionali, è percettibile l'alito del romanticismo cattolico che ispirò le prime odi dell'Hugo e che egli attinse al *Genio del Cristianesimo* dello Chateaubriand. Ma sono contatti inevitabili e imponderabili, soffi poetici che vibrano nell'atmosfera romantica e di cui mal si può misurare la forza. Del resto il Carrer, ingegno più agile che gagliardo, e felicemente imitatore (« congegnato a mosaico », come sentenzia il Tommaseo nello scritto sul Biava), oscilla fra la tradizione classica e la romantica; imita nei *Sonetti* e negli *Inni* il Foscolo; accozza nelle *Odi amorose* il Vittorelli, il Savioli e il Lamartine, e parlando di

---

(1) Cfr. *La ballata romantica in Italia*, Firenze, Paravia, 1901, pp. 24-25.

(2) Le *Ballate* del Carrer, raccolte in un volume nel 1834 (Venezia, Lampato), erano già comparse in parte in raccolte anteriori (nelle due uscite a Padova nel 1831 e nel 1832, e in quella stampata a Milano dal Silvestri nel 1834), ma sono tutte, o quasi tutte, posteriori al 1829. Cfr. Cecchini, *Op. cit.*, pp. 26 sgg.

amore ad una bella che egli chiama orazianamente Lalage, ricorda le Uri (1).

Chi nella lirica nostra avrebbe potuto compiere opera di rinnovamento romantico, allargandone l'ispirazione ad argomenti intentati, infondendole un senso più profondo dell'infinito e del mistero, rinfrescandone e arricchendone l'espressione di nuove forme verbali, era Niccolò Tommaseo. Se, come io penso, il romanticismo fu, nella sua essenza, un prevalere della torbida fantasia, della sensibilità dolorosa e inquieta dei popoli settentrionali sopra la visione lucida e analitica delle cose, sopra l'immaginazione plastica e snella dei popoli meridionali, e se esso produsse le sue opere più ricche di significato e più perfette di forma, per virtù di quegli artisti in cui si conciliò e si fuse armoniosamente l'elemento germanico ed il latino, convien ammettere che i nostri romantici, non eccettuato lo stesso Manzoni, hanno fatto troppo scarsa parte a quel senso arcano e doloroso dell'infinito e del mistero che pervade quasi tutta l'opera dei grandi poeti contemporanei d'oltr'alpe. Paragonati agli stessi francesi, al Lamartine, a Victor Hugo, al De Vigny, al De Musset, al De Laprade, i romantici lombardi sembrano molto più sobrî e più classici, più compenetrati di razionalismo e vicini all'arte didascalica e dimostrativa del secolo decimottavo. Ma il Tommaseo, forse per la mistione palese nel suo temperamento e nel suo ingegno del sangue slavo e dell'italico, ebbe prestissimo il presentimento di più vaste e varie ispirazioni attinte al mondo inesplorato dell'ignoto e del divino rivelantesi alla coscienza in rapide visioni. Alle teorie romantiche, fattegli note in colloquî amichevoli da Luigi Carrer, sembra ripugnasse da prima (2), ma già a ventun anno, mentre con studî

(1) Cfr. L. Carrer, *Poesie*, 2ª ediz., Firenze, Lemonnier, 1856, *Odi amorose*, *Il velo*.

(2) Cfr. N. Tommaseo, *Nuovi scritti*, vol. I, *Memorie poetiche e poesie*, Venezia, Gondoliere, 1838, p. 101: « Da' colloquii del Carrer, e prima « di questo tempo, e più poi, trassi profitto non poco, perch'egli, amante « già (sebbene con intendimenti men larghi e men suoi di quelli che dimostrò « poscia) delle nuove idee che col titolo di romantiche giravano stra-

faticosi ed esercizî pazienti di stile si veniva preparando in Padova alle prove future di giornalista, di poeta, di critico, egli andava cercando « nuovi soggetti degni di poesia »; e tra questi il mare apparivagli tema quasi intatto, « nè allora sapeva quel « che gli Inglesi ne avevan toccato ». E dal mare trasse ispirazione a comporre dieci cantici e dieci ditirambi in prosa, di cui diede saggio nelle sue *Memorie poetiche*. Più tardi, a Milano e a Firenze, mentre scriveva per l'*Antologia* del Vieusseux e vi difendeva strenuamente i romantici, egli « che romantico non « voleva essere reputato » (1), attendeva a comporre inni sacri studiandosi di « non isdraiarsi sui metri e sulle idee del Man« zoni ». Ma dopo il 1832, a Firenze, e meglio nell'esilio francese, lo vediamo occupato a tentar in nuovi metri nuove idee, a elaborare una poesia propria, intellettuale e morale, alta di concetti e nuova di immagini, a cercare nei moti più secreti e delicati dello spirito, nei conflitti della coscienza cristiana, nelle aspirazioni sue verso un ideale di redenzione, argomento a *meditazioni* più profonde che non sian quelle del Lamartine. E nelle sue liriche di quegli anni abbondano infatti i temi nuovi, le immagini ardite, le tenui e delicate osservazioni psicologiche; ma sono come congelate o compresse da uno spirito critico troppo cosciente ed acuto, dalle preoccupazioni di un severo cattolicismo, da una ripugnanza quasi ascetica per ciò che l'immaginazione artistica deve avere di materiale, di concreto, di plastico; cioè (pareva al Tommaseo) di pagano. E su lui poeta potè forse, mentre dimorava in Francia, la prosa appassionata ed eloquente del Lamennais e di Giorgio Sand, ma non certo la lirica di Vittor Hugo; e a questi pensava il dalmata quando nel 1838 scriveva dei poeti romantici francesi, che la lor poesia, come quella

---

« pazzate da amici e da nemici in Italia, mi cominciò primo a screditare « l'uso della mitologia, e le angustie delle unità tragiche, e l'affettata disconvenienza tra lo stile e il soggetto. A codeste idee non venni, confesso, se « non adagino e repugnante ».

(1) *Mem. poet.*, pp. 159-60.

del Byron, è tutta di cervello e non di cuore. « E mi perdoni il « Byron poeta, s'io lo metto a mazzo co' verseggiatori parigini; « dai quali non è necessario eccettuare la Sand, l'unico poeta « vero ch'abbia sinora avuto la Francia » (1). Eppure nella geniale intuizione che l'ingegno suo vivido ebbe di tutto ciò che è grande e profondo e delle armonie che stringono il mondo fisico al morale, nella vastità della giovanile ambizione, cui non furono propizî gli eventi, o non bastarono le forze, egli si proponeva tentar nuovi mondi poetici, e, come Vittor Hugo, che definiva la poesia « ce qu'il y a de plus intime dans tout », far erompere dalle cose più umili e dalle più alte, dall'universo tangibile e dallo spirituale la bellezza e l'armonia latenti e riposte. Quale invito rivolgeva infatti Vittor Hugo ai poeti sin dal 1831, nella lirica che s'intitola *Pan*? (*Feuilles d'automne*, XXXVIII); quali nuove fonti di lirica ispirazione additava loro? Sentite:

Partout où la nature est gracieuse et belle,
Où l'herbe s'épaissit pour le troupeau qui bêle,
Où le chevreau lascif mord le cytise en fleurs,
Où chante un pâtre assis sous une antique arcade,
Où la brise du soir fouette avec la cascade
Le rocher tout en pleurs;

. . . .

Partout où le couchant grandit l'ombre des chênes,
Partout où les coteaux croisent leurs molles chaînes,
Partout où sont des champs, des moissons, des cités,
Partout où pend un fruit à la branche épuisée,
Partout où l'oiseau boit des gouttes de rosée,
Allez, voyez, chantez!

---

(1) *Ivi*, p. 248. Lo stesso Lamartine, che pur egli poneva molto al disopra degli scrittori francesi contemporanei, pareva a lui un felice verseggiatore, non un poeta. Giudicava che il suo *Jocelyn* avesse « bellezze singolari d'ima- « gini e di stile, e massimamente di numero, nella qual dote il Lamartine è « forse il primo verseggiatore che possa vantar la lingua di Francia. Ma, « parte le insuperabili disgrazie d'essa lingua, parte la corruzione del tempo, « parte la fretta del deputato improvvisatore, fanno pericoloso a scrittore ita- « liano il fermare in quella poesia lungamente il pensiero ». Cfr. *Dizionario estetico*, Milano, Reina, 1853; Parte moderna, p. 162.

Allez dans les forêts, allez dans les vallées,
Faites-vous un concert des notes isolées!
Cherchez dans la nature étalée à vos yeux,
Soit que l'hiver l'attriste ou que l'été l'égaie,
Le mot mystérieux que chaque voix bégaie.
Écoutez ce que dit la foudre dans les cieux!
. . . .
Enivrez-vous de tout! enivrez-vous, poëtes,
Des gazons, des ruisseaux, des feuilles inquiètes,
Du voyageur de nuit dont on entend la voix,
De ces premières fleurs dont février s'étonne,
Des eaux, de l'air, des prés, et du bruit monotone
Que font les chariots qui passent dans les bois.
. . . .
Si vous avez en vous, vivantes et pressées,
Un monde intérieur d'images, de pensées,
De sentiments, d'amour, d'ardente passion,
Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse
Avec l'autre univers visible qui vous presse!
Mêlez toute votre âme à la création.

Ed ora, presso a questo ardente inno alla poesia delle cose universe rispecchiantisi nello spirito dell'uomo, si leggano i versi che il Tommaseo scriveva nel 1835 intitolandoli *La Poesia* (1):

O Luigi, per l'alte vedette,
Ne' seni del vero
Non assai trasvolò nè ristette
L'umano pensiero.
Chi mi dà d'un medesimo sorso
Volando pel vano,

(1) *La Poesia, a Luigi Tonti, pistoiese*, cfr. *Mem. poet. e poesie*, pp. 406 sgg. Più tardi il T. ristampando questa lirica nelle sue *Poesie* (2ª ediz., Firenze, Lemonnier, 1902), l'intitolò: *Lo scrittore e l'umanità* (cfr. pp. 226 sgg.) e, pur conservando lo stesso metro e gli stessi concetti, aggiunse le rime ai versi (un decasillabo e un senario alternati), che sono tutti senza rima nella redazione primitiva.

Una stilla del Nilo, ed un sorso
Libar del Giordano?
E dell'ultimo mar le incorrenti
Ghiacciaie, e profonde
Per l'ardente deserto frementi
Le sabbie com' onde?
Del Brasile le pioggie scroscianti;
Olimpo, i tuoi soli,
E nel buio trimestre brillanti
Le aurore de' poli?

. . . .

Quante il mar tra le concave braccia
Altezze rinserra,
Quanta mai di tremuoti minaccia
Nasconde la terra;

. . . .

Ma vorrei per abissi più neri,
Per ciel più sublime
Misurar degli umani pensieri
Il fondo e le cime,

. . . .

Quel che sente a chi scopronsi i campi
Intatti del vero,
E chi trovi un bel suono e lo stampi
D'un grande pensiero;
Adunar dell'umane favelle
I senni dispersi,
E le umane virtù, quasi stelle
Di cieli diversi;
E l'affetto pensar non percetto
Al cor che l'avea,
E riflessi mirar nel concetto
I cieli e l'idea.

Ma l'invito audace a liberare l'estro oltre i confini troppo angusti degli argomenti tradizionali non fu ascoltato dai poeti del primo periodo romantico, nè da quegli scrittori in genere che, movendo dal proposito di rinnovare civilmente e politicamente l'Italia, furono tratti, nei primi decennî del secolo, a favorire

anche le novità letterarie, strumento efficace a scuotere ed infiammare l'immaginazione del popolo (1). Nè la Saluzzo-Roero o Davide Bertolotti in Piemonte, nè Giovan Battista Niccolini o Giuseppe Giusti in Toscana, nè Gabriele Rossetti o il duca di Ventignano a Napoli, uscirono poetando dalle forme consuete della lirica nostrale, o trassero in alcun modo ispirazioni dal romanticismo francese.

XI. — Imitarono invece, anche troppo, i francesi, e specialmente l'Hugo e il Lamartine, i poeti della seconda generazione romantica, educatisi all'arte quando più fervida era l'attività letteraria di quei due grandi, e vivissimo in Francia e fra noi il conflitto delle lodi e dei biasimi intorno all'opera loro. Cesare Cantù, discorrendo nel 1838 sulla *Rivista Europea* delle « re« centi poesie » di V. Hugo (cioè dei *Canti del crepuscolo* (1835) e delle *Voci interiori* (1837)), ricordava di aver parlato per il primo fra noi del poeta francese nel 1832, e aggiungeva che il suo nome, « allora novissimo in Italia », era ormai celebre per tutta Europa (2). E di tale celebrità si scorgono indizî, anche so-

---

(1) Vanno tuttavia ricordati gl'*Inni* del Carrer, *Alla terra, Al mare, Alle arti, Alla verità, Al genio*, per lo studio palese di infondere nelle forme classiche dell'inno montiano e foscoliano idee ed intuizioni moderne d'impronta romantica, e tutta la Parte V delle *Poesie* del Tommaseo (ediz. cit., pp. 453 sgg.), ove sono tentati, con forma davvero originale, alcuni temi filosofici e scientifici.

(2) Cfr. *Rivista Europea*, 1838, vol. I, p. 291, *n*. 3. Le due nuove raccolte poetiche dell'Hugo non sembrano, del resto, gran fatto ammirabili al Cantù. Loda la nobiltà morale di alcune liriche, come l'ode *Alla Francia*, e l'altra che s'intitola *Napoleone II* (cfr. *Canti del Crepusc.*, III e V), e si compiace che « lungi dalla disperazione di Faust e di Manfredo, l'Hugo senta, come « tutte le anime nobili, il bisogno di Dio ». Ma aggiunge che dei nuovi versi si potrebbe ripetere il giudizio già dato delle *Odi*: « frequenti lungagne, « sequenze d'enumerazioni, rime stentate, epitetare ambizioso, scontorcimenti « di frase e di periodo più che non comporti la natura della sua lingua (?); « d'altro lato sentimento profondo, espresso molte volte poeticamente, grande « arte di materializzare la natura morale, e spiritualizzare, per dir così, la « materiale; e sotto quelle forme si troverebbe sempre il medesimo pensiero « con altra cura, la medesima onda con altri venti, la fronte medesima con

verchi, nelle liriche degli epigoni romantici, alla maggior parte dei quali mancava troppo di potenza fantastica, di plastica duttilità, di cultura schiettamente italiana perchè della pericolosa imitazione potessero giovarsi veramente e accogliere nell'esile trama dei loro versi gli aliti e le voci che agitano la grande selva lirica dell'Hugo, senza sdruscirli o guastarli miseramente. Potrebbesi della maggior parte di essi ripetere ciò che scriveva un critico romantico, Opprandino Arrivabene, presentando al pubblico nel 1836 le *Poesie* di Giovanni Prati. Nel primo volumetto del melodioso e fantasioso trentino egli scopriva imitazioni palesi dal Manzoni, dal Carrer e più dagli stranieri « i cui « capiscuola l'autore imita, ora vestendo alla foggia loro i proprì « pensieri, ed ora informando del proprio stile i concetti derivati « dai loro volumi. Questa tendenza è ora presso che universale « in Italia, e le opere di Lamartine e di Vittore Hugo, e quelle « di Byron e di Moore, e quelle di Schiller e di altri sono messe « a sacco, unitamente ai pochi *Inni* del nostro Manzoni, e da « tutto ciò manipolato a maniera dei beveroni apprestati da' far« macisti con dosi maggiori o minori, escono cantiche, inni, odi, « meditazioni, fantasie, ecc. » (1).

E non è esagerazione: è certo che tali scorie poetiche resterebbero sole nel crogiolo della critica, vaporandone ogni parvenza di novità o di impronta originale, se avessi agio di analizzare e

« altre rughe, la medesima vita con altra età » (cfr. p. 297). Trova strani e ricercati i titoli delle varie raccolte e delle singole liriche, e vien rilevando talune metafore che gli sembrano audaci e barocche. Dà poi tradotti in prosa alcuni passi delle odi *Alla Francia*, *Napoleone II*, *Nella chiesa di **** (*Canti del Crep.*, XXXIII), *La Campana* (è la poesia XXXII dei *Canti del Crep.*, che s'intitola *A Louis B****); *Sunt lacrimae rerum* (*Voci interiori*, II). Finisce con questo giudizio singolare, riprova curiosa di una verità troppo misconosciuta, che cioè anche ai più intelligenti ed ai più colti sfugge sovente lo spirito vero delle letterature straniere: « Interrogati se crediamo Vittore « Hugo poeta, non esiteremmo a rispondere che sì; se lo crediamo il mag« giore tra i poeti francesi, *diremmo di no*, *finchè vive Béranger*; se in « queste *Voci interiori* appaia un progresso, esiteremmo ».

(1) Cfr. *Indicatore lombardo*, aprile 1836, pp. 140 sgg.

saggiare pazientemente gran parte della produzione poetica del tempo. Anche i migliori e più veramente poeti cedevano all'andazzo e facevano le prime armi imitando o parafrasando i più celebrati tra i lirici stranieri.

Nel 1834 Cesare Betteloni (1808-1858) dava in luce la sua prima raccolta di versi, *Un mazzetto di fiori,* ove, accanto a versioni o imitazioni dal Byron, dal Mathison e da G. Paul Richter erano tre odi *A te,* già pubblicate l'anno innanzi, che, come avvertì subito anche il Carrer (1), derivavano, e non solo pel titolo, dalla poesia *A toi,* la quale tra le *Odi* dell'Hugo è la quarta del V libro. Il poeta, rivolgendosi alla fanciulla bella e buona che il pensiero vagheggia e che il cuore cerca ed invoca compagna nel cammino della vita, parla a questa amante sconosciuta e desiata con accenti di tenerezza che qua e là ricordano i versi elegiaci che l'Hugo rivolgeva a colei che divenne sua moglie, prima e dopo le nozze (2). Anche la poesia *In morte di una fanciulla* (3) trae taluni particolari descrittivi dall'ode hughiana *A l'ombre d'un enfant* (*Odes,* V, 16), e l'altra che s'intitola *A una fanciullella* (4) deriva il tema e lo svolgimento lirico dall'ode *A une jeune fille* (V, 17) del poeta francese.

Anche lo spunto, per dir così, concettuale e musicale della poesia *Amore*:

> Se fra l'ambagi d'anguste strade
> Una fanciulla veder v'accade,
> Smorte le guance, nere le chiome,

---

(1) In una lettera al Bennassù Montanari in data del 20 dicembre 1833, citata da L. Cecchini, *Op. cit.*, p. 23. Sul Betteloni, meglio che i brevi *cenni biografici* premessi dal figlio Vittorio all'edizione postuma delle *Poesie* del padre (Verona, Civelli, 1874) gioverà consultare il *Discorso commemorativo* di G. Biadego, letto in Verona il 27 aprile 1902. Cfr. *Discorsi e profili letterari,* Milano, Cogliati, 1903, pp. 265 sgg.

(2) Cfr., oltre la citata ode *A toi,* anche le altre che s'intitolano: *Encore à toi, Action de grâces,* (*Odes,* lib. V, XII e XIV).

(3) Cfr. *Poesie,* Verona, Civelli, 1874, p. 36.

(4) *Poesie,* ed. cit., p. 41.

Celesti gli occhi, bella siccome
Un angioletto sereno e pio,
La benedite, ch'è l'amor mio (1),

si ritrova nell'elegia dei *Canti del crepuscolo* (XXXIX) che s'intitola *Date lilia* e incomincia:

Oh si vous rencontrez quelque part sous les cieux
Une femme au front pur, au pas grave, au doux yeux...

Tra le *Ballate* del Betteloni, che furono composte negli anni che corrono dal 1836 al 1845, *La Fata*, è poco più di una parafrasi della ballata *Une Fée* di V. Hugo (*Ballades*, I); e quella che s'intitola *Un'altra fata* procede in buona parte dalla quindicesima delle *ballate* dell'Hugo, *La Fée et la Péri* (2). Così la dolce e soave elegia che s'intitola *Il lago* fu assai probabilmente ispirata da altra celeberrima del Lamartine, che ha lo stesso titolo. Ma appunto nel 1834, l'anno stesso in cui dava i primi saggi di questo suo romanticismo fantastico d'ispirazione straniera, il Betteloni stampava anche il *Lago di Garda*, poemetto in due canti di ottave, ove tentava felicemente di infondere il nuovo sentimento elegiaco e individuale, ch'era ormai carattere proprio della recente poesia, nelle forme classiche dell'ottava, e conciliando i ricordi storici, le impressioni personali e l'appassionata e calda rappresentazione della natura, animare di nuovi spiriti il poemetto storico-didattico adoperato dal Monti, dal Pindemonte e dall'Arici. E dal Pindemonte egli imparò a trattare il sermone e l'epistola (3), e dal Giusti prese a imitare più tardi la satira di forme liriche (4). Coi *Sonetti* poi rientra nella schietta tradizione classica italiana e trova un'espressione vigorosa e ade-

(1) *Ivi*, p. 67.
(2) L'imitazione era già stata osservata dal BIADEGO, *Scrit. cit.*, p. 276.
(3) Cfr. *A Gabriele Sacchetti pelle nozze di sua nipote Chiarina*; *Alla Contessa A. M. N., epistola*; *Infermità e dolore, sermone*, in *Poesie*, ed. cit., pp. 180, 186, 205.
(4) Cfr. *Il Caffè, scherzo*, *Poesie*, ed. cit., pp. 192 sgg.

guata al sentimento e alla fantasia, trattandoli nella maniera concettosa, muscolosa e scultoria del Foscolo. Perchè l'ardore dell'imitazione straniera fu breve febbre in lui, come in altri parecchi dei romantici minori, che incominciano a vent'anni imitando i grandi lirici francesi o tedeschi dell'età antecedente, e si fanno sovente a quaranta strenui propugnatori di quanto v'era di più classico e di più schietto nella letteratura paesana. Già la corrente del pensiero e dell'arte era allora necessariamente attratta e come polarizzata dall'idea nazionale, folgorante radiosa in tutte le anime, pulsante nel ritmo di ogni verso e di ogni periodo, e quanto si imitava dalle letterature straniere si fondeva e si confondeva prontamente cogli elementi e le forme italiane della letteratura civile.

Le due odi di V. Hugo *A te, Ancora a te,* ferirono in modo singolare la fantasia dei nostri romantici e li provocarono irresistibilmente all'imitazione, poichè anche l'anima candida e generosa di Antonio Gazzoletti s'ispirava alla seconda di esse nel comporre la poesia *Al mio ideale*, che nell'edizione definitiva dei suoi versi intitolò *Te sola* (1). E nel sonetto *Riscatto, imitazione* da V. Hugo, egli condensava in quattordici versi assai belli la lunga lirica dei *Canti del crepuscolo* (XIV), che incomincia: « Oh n'insultez jamais une femme qui tombe!... » (2). Ma poi nella poesia *In morte di T. Grossi*, e nelle liriche patriottiche che intitolò *Fasti e Nefasti* (1848-49, 1859-60) coll'ispirazione civile egli tornò alla forma della canzone petrarchesca, o ai metri concitati che il Berchet aveva animato delle sue ire roventi. Tra i veneti, anche l'abate Giuseppe Capparozzo di Lanzè (1802-1848), se bene educato classicamente nei seminarî veneti, e artefice non inelegante di versi latini; se bene nella lirica l'*Imitazione degli stranieri nemica all'italiana poesia* scrivesse:

---

(1) Cfr. A. GAZZOLETTI, *Versi*, Trieste, Weiss, 1838, e *Poesie*, Firenze, Lemonnier, 1861, pp. 12-13.
(2) *Poesie*, ed. cit., p. 16.

Suona, Italia, a me straniera
De' tuoi bardi la canzon,
Come rugghio di bufera,
Come fischio d'aquilon.

Erme rupi e selve brune
Non segnate da sentier;
Fosche notti e dubbie lune
Care al truce masnadier:

Nudi scheltri al buio erranti
Sui fatali corridor,
E castelli torreggianti
Cinti d'ombre e di terror:

. . . .

Lungi i nappi avvelenati
Sovra il desco traditor;
Lungi i cranî propinati
Degli uccisi genitor (1);

pur tuttavia non è improbabile risentisse nelle sue *Ballate*, insieme all'influenza del Berchet e del Carrer, anche quella di V. Hugo (2); certo nelle sue *Poesie di sacro argomento* è palese nel misticismo diffuso, come nella melodiosa contemplazione dei fenomeni naturali e delle verità morali un'eco del Lamartine, rivelantesi anche in certi titoli: *La Preghiera del mattino*, *La preghiera della sera*, *La contemplazione notturna*, *Il sospiro all'innocenza*, *Il sospiro all' immortalità di Dio*.

In Piemonte invece nell'opera dei poeti o verseggiatori più notevoli di quel periodo la traccia dell'imitazione francese è quasi impercettibile.

Felice Romani, poeta erotico, favolista epigrammatico, autore di melodrammi correttamente armoniosi più che non portasse

---

(1) Cfr. *Poesie dell'abate* G. CAPPAROZZO, Vicenza, stabilimento tipo-litografico di G. Longo, 1851, pp. 151 sgg.

(2) *Poesie*, ed. cit., pp. 65 sgg. Cfr. principalmente le ballate: *La sposa del trovatore*, *La morte del Klefta*, *Il vecchio di Suli*, *Il patricida della Tessaglia*, *Il mentecatto irlandese*, *La donna córsa* ecc.

la consuetudine sciagurata dei tempi, si atteggiò sempre, se non ad avversario dichiarato, almeno a giudice freddamente scettico delle teorie e delle opere romantiche nostrali e straniere; ma non isdegnò poi derivare melodrammi dai drammi di V. Hugo, perchè la facile vena del Bellini e del Donizetti li vestisse di melodie, e delle liriche dell'Hugo si mostrò giudice sereno e benevolo nelle appendici della *Gazzetta ufficiale del Piemonte* che accolse per molti anni la sua critica letteraria (1). Angelo Brofferio, tempra d'ingegno acremente realista e satirico, polemista e giornalista nato, fatto per la lotta e l'azione, era naturalmente alieno dalla sentimentalità elegiaca e fantastica cara ai romantici, e in quel curioso libro di memorie storiche e letterarie che intitolò *I miei tempi* mostra di ammirare principalmente in Vittor Hugo il poeta politico: tuttavia nel giornale *La Galleria contemporanea*, che egli diresse per più anni in Torino a cominciare dal 1845, non isdegnò di ristampare molta roba romantica italiana e straniera, e non sempre della migliore.

Più aperto alle influenze straniere, più incline per natura a sentire e a rendere il sentimento mistico ed erotico e il colorito

---

(1) Cfr. FELICE ROMANI, *Critica letteraria, articoli raccolti e pubblicati a cura di sua moglie Emilia Branca,* Torino, Loescher, 1883, vol. I, pp. 399 sgg. *Letteratura straniera* (3 articoli pubbl. nella *Gazzetta uff. d. Piem.*, nn[i] 140, 144, 150 del 1840). Discorrendo della lirica francese contemporanea osserva: « Vittore Hugo, dopo *Le Foglie d'autunno*, che alcuni di« cevano un po' troppo appassite, è ricomparso in pubblico coi *Raggi e le* « *Ombre.* Grandi rumori per queste poesie, grandi battaglie pro e contra. Io « non so quali siano le *ombre* e quali i *raggi*, perchè se a quest'ora già « vennero ad *irraggiare* e ad *adombrare* l'Italia, a me non giunsero ancora. « Certo è che dalle lodi sperticate di alcuni giornali e dalle critiche esage« rate di alcuni altri, si deve dedurre che quelle poesie non sieno prive di « merito, ed io, se mi è lecito giudicare dai frammenti citati in varî scritti « periodici, dirò che Vittor Hugo ha sparso questi ultimi suoi versi di molte « e molte bellezze, specialmente nei soggetti intitolati *La povera madre*, « *Occhiata ad una camera a tetto*, *La tristezza d'Olimpio*, *Caeruleum* « *mare* ». Lamentava poi che l'Accademia francese non volesse saperne di V. Hugo, quando aveva accolto a festa scrittori tanto da meno di lui, e augurava che gli fosse dato finalmente il seggio lasciato allora vacante da Nepomuceno Lemercier.

orientale di certi poeti d'oltr'alpe fu invece, tra i piemontesi, Giuseppe Regaldi (1809-1883), che nel 1834 mandava fuori un primo volume di *Canti lirici editi e inediti* (1), la più parte improvvisati. In questa, e più nelle successive edizioni napoletane accresciute di nuove poesie (2), è facile scoprire più di un'immagine e più di un tema poetico suggeritogli dalla lettura dei lirici francesi, che egli potè conoscere e intendere meglio nel soggiorno da lui fatto in Francia nel 1839. Ma anche l'elegante e avventuroso improvvisatore di Novara sembra procedere dal Lamartine, verso cui lo traeva una naturale affinità d'ingegno, più che non dall'Hugo. Voglio dire che nella musicalità vaporosa e fluttuante delle strofe, nell'uniformità carezzevole del ritmo, nella negligenza dei tocchi e dei particolari precisi e pittoreschi egli ricorda il poeta delle *Meditazioni* piuttosto che quello delle *Foglie d'autunno*; chè quanto agli argomenti generali, la religione, l'amore, i grandi ricordi della patria, l'oriente, egli tiene dell'uno e dell'altro, e ancor più del Byron e del Moore. Del *Poeta errante*, in una lirica che ne ricorda altre dell'Hugo (3), scriveva il Regaldi:

> Ha nel core la Grecia e l'Oriente,
> Questo è il sogno degli anni primieri:
> Grecia! Oriente! Ecco i forti pensieri
> Che del bardo travagliano i dì (4).

E a creare questo fulgido miraggio orientale che sorrideva allora a tante altre fantasie giovanili, avevan contribuito in varia misura il *Child-Harold* e le novelle orientali del Byron, *Il Pro-*

---

(1) Vol. I, Voghera, Giani, 1834.

(2) Notevole fra le altre la terza, che è del 1846, per una curiosa prefazione di Achille de Lauzières.

(3) Cfr. *Le poëte dans les révolutions*, *Odi*, lib. I, 1, e il *Preludio* ai *Canti del Crepuscolo*.

(4) Cfr. G. Regaldi, *Canti e Prose*, 2 voll., Torino, tip. scolastica di S. Franco, 1861 e 1862, vol. I, p. 137; e nella poesia *L'Oriente* (che è del marzo 1847) ripeteva:

fela velato del Moore, *Le Orientali* dell'Hugo, il *Viaggio in Oriente* del Lamartine; ma discernere con esattezza la parte che spetta a ciascuno di essi è lavoro pressochè impossibile, e sarebbe anche sterile. Imitazioni più precise non è difficile rilevare. L'ode del Regaldi, *Alle mie rime* (1), deriva da quella dell'Hugo, *A mes odes* (cfr. *Odes*, II, 1); *Mazeppa* (2) ritenta un tema già trattato dal Byron e dall'Hugo (*Orientali*, XXXIV); *Un cranio di Missolungi* (3) è poesia ispirata certamente dalle *Teste del Serraglio* (*Orientali*, III), e *La preghiera del mattino*, esortante alla prece per tutti quelli che faticano, soffrono e muoiono sulla terra, imita infelicemente la famosa *Prière pour tous* delle *Foglie d'autunno*, da cui prende anche il movimento iniziale di parecchie strofe. Ma dal Lamartine traggono l'afflato lirico molte altre poesie, e il carme in isciolti *La solitudine* (4), che gli è dedicato, è una vera e propria *Meditazione*, non indegna del grande poeta francese, come le poesie che s'intitolano: *Dio*, *I monti elvetici*, *Il monte Bianco*, *L'uomo e l'Angelo*, *Una nube*, sono animate dal sentimento religioso e dal misticismo quasi panteistico che alita nelle *Armonie* lamartiniane. Ma sin d'allora il Regaldi non trascurava le voci profetiche che giungevano alla sua anima dalle memorie o dalle speranze della patria; e Firenze, Amalfi, la Sicilia, le rovine di Pompei, la musica italiana, la donna italiana, il segno tricolore, Novara, erano argomento ai suoi canti. Poi, dopo aver realizzato il suo sogno orientale, peregrinando nell'Egitto, nella Siria, nell'Asia minore, nella

---

Nel sorriso degli anni primieri
T'invocai, luminoso Oriente,
Fosti il caro pensier della mente,
Il sospiro del giovane cor.
Te sul Tebro, sull'Arno invocai,
Su la Dora, sul patrio Verbano,
Su la Senna, ove strinsi la mano
De' tuoi regni all'errante cantor (*il Lamartine*).

(1) Cfr. ediz. cit., I, p. 27.
(2) *Mazeppa* si trova nella citata edizione di Voghera del 1834, manca nell'edizione torinese in due volumi del 1861 e 1862.
(3) Edizione di Torino, I, p. 177.
(4) *Ivi*, I, 110.

Grecia, piena la memoria delle grandi ruine e delle grandi ombre di un passato solenne, egli tornò in patria a celebrarvi le nuove scoperte scientifiche e le conquiste animose del lavoro umano, in versi, che per la stessa precisione didascalica dell'argomento e dell'idea uscivano dalla tradizione romantica per rientrare nel classicismo più severo (1). Così anche su lui potè quel moto di reazione realistica che si disegnò contro il romanticismo europeo nella seconda metà del secolo XIX e che in Italia principalmente richiamò la poesia al culto delle forme più schiettamente nazionali.

XII. — Che dire poi degli innumerevoli verseggiatori temporanei di cui l'Italia non fu mai tanto ferace, forse, come nel ventennio che va dal 1830 al 1850? Di quei giovani non privi d'ingegno e di coltura che a venti anni si credono poeti per eccitamento di fantasia o esuberanza di sangue giovanile, e che a trentacinque, messa da parte ogni ambizione lirica, attendono coscienziosamente alla storia o alla politica, all'erudizione o al giornalismo? Essi imitavano candidamente tutti i più grandi poeti stranieri, associando inglesi, francesi e tedeschi in una eclettica ma non disinteressata ammirazione.

Ecco qui *I miei primi canti* (2) di quell'audace e geniale avventuriero che fu Temistocle Solera, degno che lo si ricordi anche perchè i suoi versi scorretti ma ardenti nel *Nabucco* e nei *Lombardi* fecero scaturire il torrente romantico della melodia verdiana; leggete i titoli: *Il giovane poeta*, *Iddio*, *La religione cristiana*, *La vergine*, *L'innocenza*, *L'amore*; scorretene qua e là alcune strofe e nei metri ufficiali del romanticismo italiano, decasillabi, dodecasillabi, ottonarî piani e tronchi, terzine, voi troverete i soliti temi, la solita falsariga: Hugo e Lamartine; Lamartine e Hugo. Si legga il *Saggio di poesie* di Antonio Zon-

(1) Cfr. *Il telegrafo elettrico*; *Nel solenne aprimento della via ferrata di Susa*; *Alla mia patria per la solenne dedicazione della via ferrata da Novara ad Alessandria*; *Il Bosforo di Suez*; *Lo Statuto subalpino*.

(2) Milano, Ferrario, 1837.

cada (1), più tardi compilatore di romanzi storici e di florilegi letterarî e professore di letteratura italiana nell'Università di Pavia, e si badi al filosofismo pedantesco degli argomenti: *La missione del poeta*, *L'uomo in cerca della verità*, *Lo scettico alla verità*, *Il giudizio delle genti*, e si dica se non aveva ragione quel critico della *Biblioteca Italiana*, il quale, osservato come le poesie dello Zoncada fossero, al pari di troppe altre del tempo, « malinconico- « religiose », si doleva che tutta la poesia contemporanea peccasse di smodato individualismo, e aggiungeva: « Uscendo dagli « stretti confini del sentimento individuale i nostri poeti acqui- « steranno varietà di concetti, d'immagini e di espressioni; non « andranno più ondeggiando fra Byron e Lamartine; saranno « meno precettivi e più filosofici; potranno assumere la maestà « della nostra poesia ed essere nazionali » (2). Ma così voleva la moda onnipotente, e in quello stesso anno appunto Francesco dall'Ongaro dava in luce *Il venerdì santo*, scena della vita di Lord Byron (3), e Giovanni Mazzetti stampava a Ginevra i suoi *Versi recenti* (4), ove il romanticismo lugubre e spettrale tocca i culmini del grottesco (5). Nella stessa Toscana, fedele quasi quanto la Romagna alla scuola classica anche per merito dei suoi più insigni scrittori: il Niccolini, il Guerrazzi, ed il Giusti, dei quali i due primi, se risentirono gagliardamente il calore della poesia dello Schiller e del Byron (6), avversarono ogni imitazione francese, ed il terzo ripugnò anche troppo a spinger gli sguardi oltre i confini letterarî della sua patria, anzi della sua regione; sin nella Toscana, dico, penetrò questa vacua e snervante degenerazione del romanticismo di Francia, e i *Preludî*

---

(1) Milano, Bonfanti, 1837.

(2) Cfr. *La Biblioteca Ital.*, vol. 87 (1837), pp. 185 sgg.

(3) Padova, Cartallier, 1837.

(4) Ginevra, 1838.

(5) Ecco alcuni argomenti: *Le vittime innate* (sic!), *Le tombe fiorite*, *L'epigrafe sepolcrale*, *Il pianto*, *Il sospiro*, *La desolazione*.

(6) Cfr. A. Zardo, *G. B. Niccolini e F. Schiller*, Padova, Draghi, 1883. Quanto al fascino intellettuale che il Byron esercitò sul Guerrazzi, cfr. G. Muoni, *La fama del Byron* ecc., pp. 38 sgg.

poetici di G. B. Giorgini (1), come *Le liriche* di Giuseppe Montanelli (2), son coloriti di quella solita melanconia vaporosa, di quel misticismo indeterminato e lacrimoso, che toglie ogni nerbo e rilievo di pensiero alla poesia, e la sommerge in una vacua lusinga di suoni. Ma qui pure l'imitazione del Lamartine mi sembra più ostentata che non quella dell'Hugo (3).

XIII. — Quanto all'Italia meridionale, a giudizio di Francesco de Sanctis, se il romanticismo calabrese del Miraglia, del Padula, del Campagna, del Mauro deriva dalla scuola romantica lombarda direttamente, e indirettamente dal romanticismo tedesco, in Napoli la nuova scuola fu tutta d'impronta francese e « sorse direttamente da Victor Hugo » (4). Ma non mi sembra tuttavia che l'opera dei poeti del gruppo romantico napoletano, cui appartennero Cesare Malpica, Achille de Lauzières, Antonio Valentini, ed anche Pasquale de Virgilii, che pure ambì sempre far parte da sè, riveli ad un attento esame una profonda influenza del grande caposcuola francese. Prevale in essi, come nei calabresi, l'imitazione dei romantici lombardi, principalmente del Manzoni, del Grossi e del Berchet, di alcuni tedeschi, e principalmente del Byron, che alle fantasie meridionali parve il Giove tonante di una poesia titanica e superbamente personale. Nelle *Ore melanconiche* (5) e nelle *Poesie scelte* (6) di Cesare Malpica troviamo gli argomenti ed i metri abusati da tutti i romantici italiani: elegie funebri, patriottiche, amorose; divagazioni vaniloquenti e sentimentali sulla malinconia, la morte, i fiori, la luce,

---

(1) Lucca, Giunti, 1836.

(2) Firenze, tip. Galileiana, 1837.

(3) Cfr. principalmente tra le *Liriche* del Montanelli: *L'Ave Maria della mattina e della sera*, *La campana del De Profundis*, *Il salice*, *La trovatella*.

(4) Cfr. *La letteratura italiana del secolo XIX*, *Scuola liberale*, *Scuola democratica*, *lezioni di* F. de Sanctis, raccolte da F. Torraca e pubblicate con prefazione e note da B. Croce, Napoli, Morano, 1897. Preziose per ciò che riguarda la biografia e la bibliografia dei romantici napoletani sono le note del Croce, pp. 189-232.

(5) Napoli, tip. dell'Ariosto, 1836, vol. I (il 2° non fu pubblicato).

(6) Benevento, 1845.

l'amore; ballate e leggende orientali e medioevali, in dodecasillabi, in ottonarî, in settenarî, in decasillabi, sciatti e scorretti la più parte, senz'ombra di originalità o di forza vera, ma nessuno di tali lavori sembra una diretta imitazione di V. Hugo, ed anche le numerose liriche di argomento greco e orientale (*La donzella greca alla tomba di Lord Byron*, *L'orfana di Scio*, *L'orfana di Parga*, *La schiava cristiana nel castello del Pascià di Giannina*, ecc.), ricordano *I profughi di Parga* del Berchet e il *Child Harold* del Byron assai più che non *Le Orientali*. Altrettanto e peggio si può dire di Achille de Lauzières, che nelle varie liriche pubblicate sull'*Iride* di Napoli, e in altre strenne e giornali (1), ci rende l'eco affiochita di tutte le forti voci poetiche del romanticismo, e talvolta ne fa inconsciamente la parodia, da poi che il De Lauzières, come tutti gli imitatori leggieri e avventati, sembra esagerare di proposito i difetti degli autori che imita, e forza sino alla caricatura le linee più originali della loro arte. Egli pure, come tutti i poeterellini del tempo, ha scritta qualche *Orientale* (2), e l'*Andalusa, racconto di un Silfo*, polimetro bizzarramente fantastico (3), gli fu forse suggerito dalla lettura delle *Ballate* di Vittor Hugo; ma son lumacature piuttosto che riflessi del romanticismo francese. Delle pazzesche puerilità versificate dal Valentini (4), non importa discorrere. Più vaste ambizioni e più saldi propositi di poeta ebbe Pasquale de Virgilii, che negli anni giovanili sognò forse la gloria di un Byron o di uno Schiller; ma la potenza espressiva e creatrice non fu pari in lui agli ardimenti del pen-

---

(1) Cfr. *L'Iride, strenna pel Capo d'anno e pe' giorni onomastici*. Napoli, 1834-1845. Il De Lauzières vi collaborò dal 1839 in poi. Cfr. B. Croce, *Note cit.*, n° 61, p. 221. Intorno all'*Iride* cfr. *ivi*, *n.* 3, p. 191, e *n.* 56, p. 219.

(2) Cfr. p. es., *Lo scoglio di Scio*, nell'*Iride*, an. VIII (1841), pp. 21-29.

(3) *Iride*, an. X (1843), pp. 289-96. Nell'*Iride* del 1842 (an. IX) vi è pure una lirica di Raffaele Liberatore, che s'intitola *A Lida, imitazione dal francese di V. Hugo*. Molte delle immagini e delle antitesi predilette dal poeta francese s'incontrano in altre di quelle liriche, ma confuse a voci e ad ispirazioni derivate da altre fonti romantiche.

(4) Sul Valentini, cfr. Croce, *nn.* 66 e 67, pp. 222-24.

siero. Non mi sembra però di poter consentire nel giudizio che dell'opera sua dà il De Sanctis, scrivendo che il De Virgilii « è « espressione del romanticismo francese rivoluzionario, che, in« sieme colle aspirazioni liberali del 1830 giungeva in Napoli sotto « la protezione di un gran nome: di Victor Hugo » (1). Il vero è che nelle liriche del De Virgilii non v'è quasi traccia di imitazione dall'Hugo, ed essa scarseggia pure, come vedremo meglio più avanti, nei suoi lavori drammatici. Leggendolo voi sentite che egli s'ispira, forse più d'ogni altro scrittore contemporaneo, ai poeti stranieri; ma questi sono il Byron, il Goethe, il Moore, il Quinet; non già l'Hugo o il Lamartine. Il Byron principalmente ha suscitata, illuminata e fuorviata tutta l'ispirazione del De Virgilii, che giovinetto aveva preso a tradurlo, prima in prosa e poi in verso, e s'era nutrito di quel midollo non sempre leonino, e s'era inebbriato di quel vino troppo sovente artificiato offertogli in una coppa orientale, e il mondo dell'arte gli era apparso, a traverso il lirismo byroniano, come una brughiera sterminata ove poter galoppare selvaggiamente come Mazeppa nell'Ucrania. Da quanto e più del Guerrazzi egli amò appassionatamente l'Aroldo britanno, e, come scrisse Marco Monnier (2), fu unito a lui « più che dalla « simpatia dell'artista, da una somiglianza personale; onde tra« ducendone gli scritti gli pareva quasi di esprimere e di effon« dere sè stesso. Ma con gl'impeti audaci, coll'individualismo « impetuoso e generoso, colle aspirazioni ribelli e gli atteggiamenti « satanici il Byron gli insegnò anche l'orgoglioso disprezzo del« l'espressione meditata, onde venne ai suoi scritti una così rapida « senilità ».

Così nelle *Agonie di un patriota*, *salmi* in prosa che ricordano le *Melodie ebraiche* (3), come nell'*Oriente* (4), quattro canti

---

(1) *Op. cit.*, Lezione X, p. 131.

(2) Cfr. lo scritto pubblicato dalla *Revue suisse* (*Revue universelle*) dell'aprile 1861 e riprodotto in fronte al 1° volume delle *Opere scelte edite e inedite di P. De V.* (in 2 voll.), Napoli, tip. italiana, 1870, pp. I-XIII.

(3) Cfr. *Opere scelte*, ediz. cit., II, 283-312.

(4) Ivi, II, 313-407. I quattro canti sono divisi in tanti paragrafi poetici,

di sciolti, ove ad imitazione del *Pellegrinaggio d'Aroldo* si raccontano le fantasie storiche e liriche del poeta in cospetto alle ruine del passato, come nei poemetti, pure in isciolti, *L'America*, *I Sultotti*, *Costantina*, *Picardo*, *cronaca alemanna*, *Cataldo*, *cronaca abruzzese*, *L'etico moribondo*, *Il suicida*, *La fidanzata* (1), arieggianti gli idillî epici e i racconti epico-drammatici del Byron, voi sentite in ogni suo lavoro e quasi in ogni suo verso il nume presente, l'ispirazione e l'ossessione del grande lirico inglese. E da lui imita il colorito e l'andatura del periodo poetico; le invocazioni, le interrogazioni, le esclamazioni, gli epifonemi pullulanti ad ogni passo, le brusche interruzioni e i rapidi trapassi, e il contrasto violento e voluto del tragico e del grottesco, dell'ironia e dell'angoscia. Resta il poemetto frammentario che s'intitola *Il condannato*, ritraente l'agonia di un infelice condotto al patibolo e la folle angoscia degli ultimi momenti, lodato dal Cantù anche perchè scritto prima delle *Ultime ore di un condannato a morte* di V. Hugo (2); ciò che non par possibile, poichè il famoso racconto dell'Hugo è del 1829, e il De Virgilii, nato nel 1812, non aveva allora che diciassette anni. È vero: tra la prosa lirica del poeta francese ed i versi dell'ita-

---

ad imitazione appunto di taluni poemetti del Byron, come il *Corsaro*, *Lara*, *L'Isola* ecc. Il I canto parla « dell'Egitto, cioè del sublime »; il II « della « Siria, cioè del Santo »; il III « della Grecia, cioè del bello »; il IV « del- « l'Asia minore, e più particolarmente della magica città dei Sultani, cioè « del Fantastico ». Così avverte il De Vergilii stesso nel preambolo *Al Lettore*.

(1) *Opere*, II, 401 sgg.

(2) Non mi è riuscito di rintracciare nella *Storia degli Italiani* del Cantù questo giudizio, attribuitogli da una nota che il De Virgilii stesso appose al *Condannato* (*Opere*, ed. cit., II, 497), con che mostrò di approvare le parole dello storico lombardo; ma che egli possa avere scritto quel frammento prima dei diciassette anni mi pare impossibile. Ecco, ad ogni modo, il giudizio del Cantù: « Un condannato alla forca, dopo la strozzatura, tornò in vita. L'au- « tore volle udir da lui le impressioni che ebbe negli ultimi istanti, e ne « trasse questo frammento d'un poemetto che noi pubblichiamo fra le mi- « gliori cose dell'epoca, e che fu scritto prima delle *Ultime ore di un giu- « stiziato* di V. Hugo ». Cfr. CROCE, *n.* 72, p. 225.

liano v'è, oltre alla somiglianza del tema, più di un riscontro di idee e di particolari, ma forse derivano entrambi da una stessa fonte: dal *Prigioniero di Chillon* del Byron. Comunque, questa unica imitazione non basterebbe a provare che la poesia dell'Hugo abbia influito sul romanticismo del De Virgilii, ed i *carmi* e le *poesie minori* del poeta napoletano nulla debbono alla possente vena lirica del poeta francese.

Lo ammirò invece, lo tradusse e si studiò talvolta d'imitarlo Pietro Paolo Parzanese, cui la soavità elegiaca dei numeri e la nobile ambizione di trovare una forma di poesia veramente popolare han dato mala fama in un paese come il nostro, ove la letteratura seria deve esser sempre paludata e togata. Egli ebbe da natura una vena di poesia tenue, ma schietta e sonora, e, se l'abito religioso e la vita breve e dolorosa non l'avessero rallentato o impedito, egli avrebbe potuto meglio di ogni altro fra noi, come i migliori fra i romantici tedeschi, renderci l'anima secreta della canzone popolare, la breve effusione lirica, ingenua ed alata, simile al *lied* tedesco. Dei romantici egli non amava nè la facile e bizzarra erudizione medioevale, nè l'amore puerile delle cose inverosimili o atroci, nè l'incuria della forma, ma comprese e sentì profondamente il lirismo del Byron, di cui tradusse le *Melodie ebraiche* (1), e, pur disapprovando le aberrazioni drammatiche dell'Hugo, giudicò degnamente la potenza fantastica e l'ampiezza ritmica della sua poesia. Dedicando a Rosa Taddei la sua versione in isciolti della *Preghiera per*

---

(1) Cfr. P. P. Parzanese, *Poesie edite ed inedite*, 3 voll., Napoli, stamperia dell'*Iride*, 1856-57; vol. I, pp. 33-67. Nell'*Introduzione* il Parzanese, dopo aver deplorate le aberrazioni della scuola romantica, osserva: « Però non « sono molti anni che surse un ingegno ardito e vigoroso, il quale, senza « attenersi rigorosamente alla via de' classici, e senza perdersi tra i vapori « e le truci immaginazioni dell'attual *Romanticismo*, si creò una poesia, che « partecipando acconciamente dell'epico e del lirico, conformasi all'indole « cupa e dolorosa delle generazioni viventi, dipinge col disegno e col colo- « rito di Michelangelo passioni vere e terribili, ed egli solo sa l'arte di ar- « monizzare il gemito di quella profonda disperazione che fa sentirsi nel più

tutti, celebre elegia del poeta francese (cfr. *Foglie d'autunno,* XXXVII), egli scriveva: « Ingegno mirabilmente poetico è quello « di Victor Hugo: e come nella lirica sarebbe pure tenuto a « maestro nel dramma, se da poco in qua non si fosse lasciato « prendere all'amore di un poetare tutto strambo e fuor di na- « tura, fattosi studio di cogliere un alloro caduco quando avria « potuto comprarselo eterno. Ma lasciamo che i ristoratori della « poesia in Italia si facciano beati nella (*sic!*) *Maria di Tudor,* « e nell'*Angelo tiranno di Padova,* che noi sapremo deliziarci « in leggendo qualcuna delle bellissime liriche di Hugo, il quale, « quando volle, seppe ispirarsi ad un'aura tutta greca, tutta ita- « liana, per dar vita e colore a' nobili suoi affetti e alle delicate « sue fantasie ». La *Preghiera per tutti,* segnatamente, gli pareva scritta sotto il nostro cielo, « tanta è la castità, l'affetto, e direi « quasi la fragranza che ne vien fuori »; e augurava « che l'in- « gegno vigoroso e nobile di Hugo si ritraesse sulla via abban- « donata, e mettesse fuori quelle armonie celesti di che ha il « cuore ripieno, anzichè prendere godimento a spaziare tra le « sozzure ed il sangue » (1). Il Parzanese, come voleva l'indole del suo ingegno, sentiva meglio nelle liriche dell'Hugo « la ca- « stità e l'affetto »; gli sfuggiva forse, e certo non rende nella sua traduzione, il rilievo vigoroso delle immagini e la varietà del ritmo. Attestano la famigliarità che egli ebbe colle liriche del poeta francese, oltre a saggi di altre versioni (2), le numerose

---

« vivo dell'anima. Poesia di tal natura è vera come la ragione; è la sensi- « bile dipintura del pensiero; è la melodica espressione degli affetti..... Ma « d'altronde è dessa una poesia *ragionevole e regolare,* che non rifiuta d'ab- « bellirsi di splendide descrizioni, di vetuste rimembranze, di molli e sfumate « fantasie, che muove gli animi colla nobiltà delle sentenze nuove e profonde, « e che, infine, occupa l'attenzione colla singolarità de' caratteri, e per un tal « quale velo magico che rattempra le fosche tinte del delitto e della scia- « gura. *Byron, senza tenersi conto dei suoi difetti* (*sic*), *è il poeta del secolo « decimonono* ». (*Ivi,* pp. 26-27).

(1) Cfr. *Poesie,* I, pp. 71 sgg.

(2) Cfr. *Poesie,* III, p. 181, ove si legge una libera versione della graziosa lirica dei *Canti del crepuscolo: La tombe dit à la rose....*

citazioni che ne derivò per porle come epigrafi ai proprî versi (1), e le analogie e rispondenze non casuali di temi poetici. Ma il sentimento che egli ha della poesia tiene più del gusto lamartiniano che di quello dell'Hugo: voglio dire che, anche dove egli ha dinanzi alla mente qualche tema o qualche immagine di questi, il suo spirito la viene elaborando colla musicale indeterminatezza del Lamartine piuttosto che col plastico vigore dell'Hugo. Egli sente, insomma, la melodia del verso anzichè il colorito e il rilievo, trascura i caratteri particolari per l'impressione totale, ricerca la delicatezza del sentimento piuttosto che la precisione dell'idea, è poeta più elegiaco che lirico. Chi confronti talune poesie del Parzanese, come *Dopo la pioggia*, *La Fata*, *Novembre*, con altre dell'Hugo cui rassomigliano nell'argomento e sino nell'intitolazione (*Pluie d'été*, *Odi*, V, 24; *Une fée*, *Ballades*, I; *Novembre*, *Orientales*, XLI), pur tenendo conto della differenza grande dell'ingegno, sentirà subito il tôno diverso. *Armonie italiane* intitolò egli, certo a ricordo delle *Armonie* lamartiniane, la più bella raccolta delle sue liriche originali, e queste righe della prefazione stanno a provare come egli appartenesse veramente alla stessa famiglia poetica del Lamartine e del Prati: « Queste armonie tentarono di parlare quel linguaggio « che viene spontaneo dal cuore e che si piace a svegliare deli- « cate passioni in chi si ebbe animo temperato a queta e melan- « conica gentilezza. La religione santissima de' miei avi, l'amore « grande che porto a mia madre, le ricordanze di una innocente « fanciullezza, il desiderio di un fratello perduto, la bellezza di « una natura qua amena e là selvaggia delle mie patrie montagne, « taluni arcani sentimenti del cuore mi furono ispirazioni poetiche « nel mio modesto ritiro » (2). Più tardi, coerente all'idea roman-

---

(1) Cfr. in *Poesie*, II, 211, il poemetto in quattro parti o *odi* che s'intitola: *Il due novembre, morte, religione e preghiera.*

(2) Sembrano attestare in particolar modo l'imitazione o l'ispirazione lamartiniana l'*Armonia* I, *Il mattino*, la III, *L'arpa del Libano*, di cui il Parzanese stesso riconosce la derivazione dal *Viaggio in Oriente* del La-

tica che la poesia vera viene dal popolo, e al popolo deve rivolgersi per sollevarlo ad un ideale superiore della vita, mosso anche da naturale gentilezza dell'animo, scrisse liriche popolareggianti: le *Canzoni popolari* (1841); il *Viggianese* (1846); *I canti del povero* (1851), prendendo ad imitare, come egli confessa (1), i poeti tedeschi della scuola di Svevia, massime l'Uhland' che dalle leggende del suo popolo, e dai sentimenti più umani semplici e profondi trasse ispirazioni bellissime (2). Intanto

---

martine; *Narranza* (*Arm.* VI); *Cristo* (*Arm.* IX); *Aprile e Oriente* (*Arm.* XIX); *La donna* (*Arm.* XX); *Memorie della fanciullezza* (*Arm.* XXIII); *Una preghiera* (*Arm.* XXXIII) ecc. Cfr. le osservazioni del De Sanctis, *Op. cit.*, pp. 148-149.

(1) Cfr. nelle *Poesie* ecc., ed. cit., vol. II, pp. 4 sgg., la *Dedica* che precede le *Canzoni popolari*: « È tempo ormai che le povere nostre plebi assaporino qualche dolcezza di poesia. Così non ha guari scriveva Terenzio « Mamiani..... Qualche saggio di poesia popolare, almeno circa la forma, « ci diè il Grossi; senonchè le sue romanze sparse nel *Marco Visconti*, « ad ora ad ora alzano il volo e lasciano il popolo al buio ». Segue esponendo il concetto che egli ha della poesia che parla al popolo e lo ammaestra: essa deve essere cristiana e civile; ispirarsi « alle più toccanti tradizioni « sacre e popolari, e guardare addentro nelle domestiche passioni; derivare « tutta la bellezza dei suoi canti dal cuore e dall'immaginazione, senza che « troppo vi si vegga per entro l'ingegno della mente..... Però a me pare « doversi in siffatte canzoni talora imitare *quella poesia in sul fare delle « antiche leggende e delle ballate del medio evo*, a fin d'insegnare, sotto « la facile forma del racconto, il santo vero, che non per altra via può farsi « aperto al popolo ». Lo stile di tali liriche ha da essere « armonioso e chiaro « a tutte le plebi d'Italia, siano toscane o no ». Ma al popolo piace l'ardenza e l'impeto delle passioni, e perciò la forma delle canzoni sarà « ardita, calda, « fortemente scolpita di figure vere e spiranti », e a tal fine gioverà ricorrere « alle espressioni domestiche e religiose che abbondano sulle labbra del po- « polo ». I profeti si valsero sovente di tale linguaggio; « ai tempi nostri i « poeti alemanni, *fra i quali primo Uhland, per questo artifizio consegui- « rono una grande popolarità* ».

(2) Il Parzanese fu veramente il primo a tentare in Italia questa forma di poesia, che colla semplicità, non sempre naturale, della forma, e colla indeterminata sentimentalità dell'ispirazione si rivolge all'anima del popolo, poichè le sue *Canzoni popolari* sono del 1841, e i *Canti per il popolo* del Prati, del 1843 (Milano, Ubicini). *Il Viggianese* (1846) è pure una raccolta di brevi liriche popolari, tra il narrativo e l'elegiaco, che prende il nome da Viggiano, grosso borgo della Basilicata, i cui abitanti hanno una naturale disposizione

intorno a lui il romanticismo agitava molte altre fantasie e compenetrava quasi tutte le espressioni letterarie, colorendosi della mobile sensualità meridionale.

XIV. — La poesia che fiorì allora nel regno di Napoli nasce, come ben dice il Calà Ulloa, da un atteggiamento nuovo dello spirito pubblico, travagliato e trasformato da aspirazioni religiose ad un tempo e patriottiche, idealistiche e nostalgiche: turbamento profondo che metteva negli animi la rivoluzione a pena trascorsa e l'altra che si preparava. « È una malinconia fantastica « e talvolta volgare, che urta contro tutte le tradizioni classiche; « è una Musa che affetta di proposito la semplicità, e nello stesso « tempo è ambiziosa di esprimere l'accento profondo che esce dal« l'anima. Si attingeva materia ai vecchi racconti popolari, alle « leggende o alle tradizioni, ma faceva sempre difetto qualche-

alla musica e alla poesia e dànno alle provincie meridionali gran numero di rapsodi vagabondi e avventurosi. Nei *Canti del povero* (1851, cfr. ed. cit., vol. I, pp. 226 sgg.), il poeta, come afferma egli stesso nella dedica, ha tentato, nella breve canzoncina foggiata ad esempio del Béranger e dei romantici tedeschi, di diffondere tra il popolo idee contrarie alle teorie comuniste e ribelli che dalla Francia penetravano anche tra noi. E aggiungeva: « È « qualche tempo che io scrivo per la gente onesta e popolana; ma nessuno « fin'ora, che io mi sappia, ha rivolto di proposito l'ingegno per incarnare « e colorire e dare movenza ed affetto a questo genere di poesia, che io ap« pena mi son provato a disegnare e abbozzare. Il che accade perchè comune« mente si crede che lo scrivere per il popolo sia cosa da niente, ed indegna « al tutto di alte fantasie e di animi gagliardi; come se fosse più difficile « venire scimiottando Dante, Petrarca, Alfieri, Foscolo e Leopardi, che scri« vere canzoni vispe, pronte, affettuose, belle di nativo candore, di cui non « vi è fra noi esempio che dir si possa imitabile. Sia detto una volta per « sempre: la poesia è fatta per ammaestrare e consolare il popolo, e non vi « furono tempi che vi fosse maggior bisogno quanto ai dì nostri, di rivocare « quest'arte ai suoi principî ed al suo antico uffizio » (Ivi, p. 232). Del resto di quegli anni l'aspirazione verso una forma più popolare serpeggiava nella poesia italiana, e Antonio Berti pubblicava nel 1842 (si noti la data) *Le voci del popolo, canti popolari scritti sui temi di musica raccolti da Teodoro Zacco* (Padova, Crescini); e la più geniale e ardita di quante riviste avesse allora l'Italia, la *Rivista Europea*, pubblicava nel 1843 (P. III, pp. 69 sgg.) un assai notevole scritto di Elvio Luca Pisano, *Della poesia popolare.*

«cosa alla naturalezza di tali racconti e di tali poesie, perchè «essa non era spontanea.» (1). Ma in tutta quella produzione, contro l'opinione del De Sanctis, il romanticismo di Vittor Hugo ha poca parte: più esattamente l'Ulloa indica come fonti di tale letteratura, l'opera del Manzoni e del Grossi, di Walter Scott, del Byron, e di alcuni poeti tedeschi. I francesi furono piuttosto trascurati; poi il Lamartine e il Béranger sembravano modelli più ammirabili assai dell'Hugo. Le due serie dell'*Iride* « strenna pel capo « d'anno ed i giorni onomastici », che uscirono tra il 1834 e il 1846, raccogliendo con eclettica larghezza il fior fiore della lirica contemporanea delle provincie meridionali (2), mostrano anche come debole fosse l'influsso francese. In quei piccoli ed eleganti volumetti destinati ad ornare i salotti aristocratici, i nomi dei più fieri ed ostinati seguaci del classicismo s'incontrano e si urtano coi romantici più scapigliati, e accanto alle canzoni, ai capitoli, ai sonetti, alle odi di ispirazione petrarchesca, pariniana, montiana, troviamo tentativi arditi e sovente sventurati di innovazioni metriche, novelle prettamente e lacrimosamente romantiche, ballate orientali e meridionali, romanze per trovatori e per amanti infelici: insomma tutti i ben noti costumi dello spogliatoio romantico. E colle poesie si alternano spesso brani di prosa, che per lo più raccontano episodî più o meno storici raffazzonati romanzescamente. Così il Puoti, i due fratelli Baldacchini, M. A. Ricci, Giuseppe Campagna, Giovanni Chiaia, il marchese di Caccavone, il duca di Ventignano, la Guacci-Brunamonte debbono subirvi la vicinanza turbolenta e pericolosa di Cesare Malpica, di Achille de Lauzières, di Pier Angelo Fiorentino e dei due fratelli Arabia. Ma a stento, fra tante novelle in prosa e in versi riboccanti di tragici amori, di fughe, di duelli, di morti, e concilianti in con-

---

(1) CALÀ-ULLOA, *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du royaume de Naples*, Genève, Cherbuliez, 1859, vol. II, cap. II, p. 34.

(2) La prima *serie* va dal 1834 al 1843; la seconda comprende due soli anni: il 1845 e il 1846. Cfr. in proposito B. CROCE, *Nota* terza alle *Lezioni* cit. del De Sanctis.

nubio non sempre armonico la lacrimosità del Grossi colle imprecazioni e le pose fatali del Byron (1), fra tante leggende, romanze ed elegie, si può ritrovare qualche vera derivazione dall'Hugo. Più di un'eco velata del grande poeta francese si sente qua e là in talune liriche di P. E. Imbriani, che l'Ulloa dice fervido ammiratore dell'Hugo. Un' imitazione diretta apparisce invece nella poesia di Raffaele Liberatore che s'intitola *A Lida* (2), e che incomincia:

> Lida, dell'alma tua, come del mondo
> Fe' le tempre lo stesso creator;
> Lui ritroviam d'ogni mistero in fondo,
> E fine ei volle d'ogni cosa Amor.
> Come le stelle sue nel firmamento,
> Così fa in terra gli occhi tuoi brillar;
> Chè con doppio vaghissimo portento
> Volle te con la notte armonizzar.

ove si riscontra il motivo fondamentale e le immagini più belle dell'elegia XXI dei *Canti del crepuscolo*: « Hier la nuit d'été « qui nous prêtait ses voiles... ».

Nulla deriva dall'Hugo Nicola Sole (1821-1859), che fece le sue prime armi sulla fine di questo periodo (3), oscillando, al solito, tra l'imitazione del Monti e del Foscolo da un lato, e quella del Manzoni, del Byron e del Lamartine dall'altro (4). Ricercò

---

(1) Cfr. ad es. *Il condannato di Nisida*, canto in isciolti di Francesco de Giovine, che deriva certo dal *Prigioniero di Chillon* (*Iride*, an. VII, 1840, pp. 271-78), la *Melodia del Palikaro*, di P. E. Imbriani, e *Lo scoglio di Scio*, di A. de Lauzières (*Iride*, an. VIII, 1841, p. 9 e p. 21), pure imitazioni byroniane, e una traduzione della poesia *Ad Ines* che precede il *Child-Harold*, fatta da Virginia Garelli Dalbono (*Iride*, VIII, p. 133) ecc.

(2) *Iride*, X, 1843, pp. 103-104.

(3) Il suo primo volume, *L'arpa lucana, canti*, uscì nel 1848 (Lucania, tipogr. di V. Santanello). Esso conteneva due liriche indirizzate al Lamartine: la 12ª (*Ad Alfonso di Lamartine*) e la 26ª (*Al cittadino A. di Lamartine*).

(4) Cfr. B. Zumbini nella prefazione ai *Canti di Nicola Sole*, Firenze, Lemonnier, 1896, p. xi: « Lo spirito del poeta, ondeggiando tra forme e vi-

poi e seguì più francamente la tradizione italiana, non senza qualche derivazione dal Leopardi, ma con un'onda piena e copiosa del verso e un'eloquenza del periodare poetico quale pochi poeti hanno avuto (1): morì giovane, prima di aver ritrovata pienamente la propria originalità artistica.

XV. — Negli anni tra il 1840-1848 la produzione lirica durò in Italia così abbondante come forse non era stata mai, ma altrettanto monotona e mediocre. Che sopravvive ora di tanti rimatori e di tanta rimeria? E che importa rintracciare qualche indizio di imitazione hughiana in tutte quelle raccolte dai titoli ampollosi e affettati: nel *Prisma d'amore* (2), e nei *Fiori e spine* (3) di Gian Jacopo Pezzi, nei *Modesti pensieri* (4) di Achille Curti, nelle *Melodie storiche ed intime* di Carlo Avalle (5), o nelle innumerevoli strenne contemporanee? Meritano solo di essere ricordati, fra tanti saggi giovanili giustamente obliati, i primi lavori del Prati e dell'Aleardi, che nel periodo successivo, tra il 1850 e il '70, parvero e furono veramente i nostri due maggiori poeti. Nel 1836, a ventun anni, il Prati pubblicava un volumetto di *Poesie* (6), prettamente romantiche, ove fra elegie amorose e romanze melanconiche che arieggiano il fare del Carrer, troviamo due imitazioni da V. Hugo: *Una rimembranza*, che parafrasa in ottave la XIV delle *Foglie d'autunno* e *A Rina*, che imita l'ode *A une jeune fille* (*Odi e Ballate*, V, 17).

« sioni di bellezze contrarie, talvolta si avvicina ai classici tal'altra ai ro-« mantici, e qui più particolarmente al Monti, al Berchet e al Rossetti; e « ora comincia col Manzoni e finisce col Leopardi, ed ora, dopo gli echi del « Petrarca fa sentire quelli del Byron e del Lamartine ».

(1) Cfr. principalmente la seconda ed ultima raccolta dei suoi versi: *Canti di N. Sole*, Napoli, Gaetano Nobile, 1858.

(2) Milano, Mancini, 1838; è una « novella orientale » derivata in gran parte dal Byron e dal Moore.

(3) Milano, Guglielmini e Redaelli, 1842.

(4) Milano, Guglielmini e Redaelli, 1842.

(5) Milano, ivi, 1843.

(6) Padova, Cartallier, 1836.

Ma tosto il poeta trentino tralasciò quasi affatto l'imitazione dell'Hugo per rivaleggiare col Lamartine nell'elegia meditabonda e fantastica e nelle liriche ascensioni verso un ideale religioso. È vero che nel *Dono di primavera*, strenna padovana pel 1839 (1), egli pubblicava accanto alle sue prime meditazioni lirico-filosofiche, *La Donna* e *L'uomo*, una ballata, *Zorama*, primo saggio di una serie numerosissima, e che delle ballate egli volle fare, come Victor Hugo, un campo aperto ai capricci dell'immaginazione e alle scorribande fantastiche (2). Ma dal poeta francese egli deriva questo concetto estetico, e poco più altro: temi, immagini, movenze e metri risentono piuttosto l'imitazione del Carrer, del Berchet, e probabilmente anche delle ballate del Goethe, dello Schiller, dell' Uhland, che il Prati potè conoscere, almeno nelle traduzioni (3). Coll'*Edmenegarda* (1841) egli volle imitare il Byron, non senza cedere talvolta al desiderio di emulare il Grossi nel patetico e lacrimoso sentimentalismo; ma è sopratutto personale e originale nell'efflorescenza imprecisa delle immagini, nella liquida musicalità, nell'onda troppo scorrevole del verso, e tale si mantiene nelle successive raccolte poetiche fin oltre al 1850: *Canti lirici* e *Canti per il popolo* (1843), *Lettere a Maria* (1843), *Nuovi canti* (1844), *Memorie e lacrime* (1845), *Passeggiate solitarie* (1847), *Storia e fantasia* (1853), che sono come il fiore più fragrante e più spontaneo del suo nativo romanticismo metastasiano.

Certo si potrebbe, ricercando diligentemente questa selva armoniosa di liriche, ritrovare più di una reminiscenza del Byron, del Moore, del Goethe, dello Schiller, e principalmente del Lamartine, a cui guarda il Prati ogni qual volta tenta la grande lirica tra il religioso e il filosofico, la lirica agitante l'ali iridate nei cieli di quel platonismo indeterminato che a lui tanto piaceva; ma il tema o lo spunto derivato da altri egli elabora poi

(1) Padova, tipogr. della Minerva, 1839.
(2) Cfr. L. Cecchini, *Op. cit.*, p. 49.
(3) Cfr. G. Carducci, *G. Prati*, in *Bozzetti e Scherme* (*Opere*, III), p. 404.

con ricchezza e mobilità singolari di fantasia, e disperde nella vasta sinfonia che gli sgorga dal cuore. L'Hugo, ad ogni modo, è tra i meno palesemente imitati. Là poesia *Le due scuole,* che apre i *Canti lirici,* nella contrapposizione artifiziosa dei varî argomenti preferiti dalla scuola romantica e dalla classica che si riconciliano poi nella eclettica fantasia del poeta svolge la stessa antitesi che è nella ballata di V. Hugo, *La Fée et la Pèri* (*Ballate,* 15); *La giovinezza del poeta* (*Canti lirici,* 13), può ricordare vagamente l'ode del francese *Il poeta* (*Odi,* IV, 1); e con un po' di buona volontà si potrebbe anche fare un parallelo tra *La mia prima vita* (*Canti lirici,* 12) e *Mon enfance* (*Odi,* V, 9), o tra la ballata del Prati, *Storia paurosa* (1), e l'altra dell'Hugo, *La légende de la nonne* (*Ballate,* 13). Ma se talvolta i due poeti prendono le mosse da una stessa idea i loro temperamenti son troppo diversi: vario, minuzioso, preciso il francese anche nelle sue più audaci e bizzarre visioni fantastiche; musicale, etereo, indeterminato l'italiano, e incapace di rendere il contorno delle cose reali; perciò l'onda del loro canto si devolve per letti diversi, rispecchiando, l'una gli alberi, i fiori, gli edifici, le montagne che incontra sul suo cammino, l'altra sempre ed unicamente l'azzurro profondo del cielo ove navigano candide nubi che si raggruppano talvolta in forme evanescenti.

Anche meno, a me sembra, risentì l'influsso del grande romantico francese Aleardo Aleardi, il quale nel 1841 si presentava per la prima volta al pubblico coi versi *Sul matrimonio* (per le nozze di Nina Serego-Alighieri), che il Prati nella *Gazzetta di Venezia* giudicava « splendidi, tenebrosi, incolti, lussureggianti, « bizzarri, irrequieti e possenti » (2). Seguiva nel 1844 *Arnalda di Roca,* poemetto in tre canti di sciolti, che tiene ad un tempo del Byron e del Prati e che più tardi il poeta rifiutò; nel 1845 il *Monte Circello,* nel 1846 le *Prime storie,* nel 1847 le *Lettere*

(1) Cfr. *Opere varie,* Milano, Guigoni, 1875, vol. I, p. 241.
(2) Cfr. G. Biadego, *Discorsi e profili letter.*, p. 278.

a Maria, ove, se qua e là si può percepire l'eco di qualche imitazione dai maggiori poeti contemporanei, difetto inevitabile in un giovine, è anche palese lo sforzo di raggiungere una forma d'arte propria, che l'Aleardi ritrovò poi in quelle sue meditazioni lirico-storiche, cui manca sovente l'unità fantastica e la continuità dell'ispirazione, ma originali nella pittoresca preziosità delle descrizioni e delle immagini. E si sente che egli pensa talvolta al Foscolo, al Byron, al Lamartine, mai, o quasi mai, all'Hugo (1).

Così l'influsso che il capo del romanticismo francese esercitò sulla lirica nostra sin verso il 1850 apparisce debole e fugace (2). Tutte le vie erano state tentate, tutti i punti dell'orizzonte poetico occupati, ed egli giungeva troppo tardi. Le sue *Orientali* non poterono che ravvivare il gusto delle scene e dei costumi mussulmani che già il Byron aveva ritratto con così fieri e fulgidi colori; le sue elegie amorose parvero meno profonde delle « meditazioni » del Lamartine; le sue odi storiche e religiose meno alte di quelle del Manzoni, meno immediatamente caustiche

(1) V. Imbriani nelle *Fame usurpate* (Napoli, Trani, 1877, p. 72) afferma che percorrendo le poesie dell'Aleardi « l'orecchio è percosso ogni tanto da « un'eco languida di altri scrittori contemporanei, massime del Foscolo, del « Manzoni, del Leopardi, e dei francesi Hugo e Lamartine ». Aggiunge anche che ciò non gli sembra difetto, chè le imitazioni sono legittime quando l'imitatore le suggelli del suo ingegno, tramutandole e appropriandosele. Ma poi non reca esempî determinati, tranne « il paragone che chiude le *Lettere* « *a Maria* rubato al *Mazeppa* di V. Hugo ». Di imitazioni aleardiane dai romantici francesi non parla C. Cavallucci, nel libro *La poesia del Prati e dell'Aleardi nel secondo romanticismo*, Lapi, Città di Castello, 1898. Francesco Rosso, *La vita e i canti di A. A.*, 2ª ed., Fossano, Rossetti, 1900, si accontenta (pp. 210-12) di riferire, senza approfondir la cosa, il giudizio dell'Imbriani, assieme a quello di altri critici che hanno accennato ad imitazioni nei versi dell'Aleardi.

(2) In questo elenco di poeti romantici non ho fatto cenno di Giuseppe Revere, poeta vero, che diede in quegli anni i primi saggi della sua vena (*Sdegno e affetto*, Milano, 1845; *Nuovi sonetti*, Capolago, 1846; *Marengo, sciolti*, Milano, 1848; *I Nemesii*, Torino, 1851), perchè egli non risentì quasi affatto l'influenza del romanticismo francese e la sua robusta e schietta originalità si colorì solo di qualche sprazzo di umorismo heiniano.

e popolari delle canzonette politiche del Béranger. Converrà perciò attendere il colpo di stato del due dicembre e l'esilio ispiratore di nuove passioni e di nuove visioni perchè il canto lirico dell'Hugo si levi anche in Italia sopra il coro dei poeti contemporanei.

XVI. — Tra il 1828 e il 1851 V. Hugo, più che come lirico o romanziere, fu ammirato, vituperato, discusso in Italia come poeta drammatico. Il primo cenno del suo nome e dei suoi scritti nella penisola fu fatto, come ho già accennato, da G. B. Niccolini all'accademia della Crusca, e a proposito del *Cromwell*, in un solenne discorso che trattava dell'*imitazione nell'arte drammatica* (1). E d'allora in poi ciascuno dei suoi lavori drammatici, subito tradotto in Italia, fu argomento di appassionati dibattiti.

Quando i primi drammi del Dumas e dell'Hugo varcarono le Alpi, la riforma manzoniana andava lentamente ma sicuramente trasformando fra noi la vecchia tragedia in dramma. Fino alla pubblicazione del *Carmagnola* il teatro italiano letterario e serio assumeva due forme nettamente separate ed opposte: da un lato la rigida tragedia alfieriana, nobile, austera e magnanima, agitatrice di sentimenti generosi e parlante all'intelletto più che al sentimento o all'immaginazione, quale la trattarono con attitudini diverse d'ingegno il Monti, il Pepoli, il Foscolo, il Fabbri, il Benedetti, G. B. Niccolini, il duca di Ventignano ed infiniti minori; dall'altra il dramma lacrimoso e borghese, truce e sentimentale, venutoci d'Inghilterra e di Francia col Lillo, col La Chaussée, col Diderot, coll'Arnaud (2), piegato al gusto degli spettatori italiani nelle laboriose e sguaiate imitazioni del Da Gamerra, del Greppi, della Caminer-Turra, del Ringhieri; trasformatosi in istrumento efficace di agitazione giacobina du-

(1) Cfr. G. B. Niccolini, *Opere*, Firenze, Lemonnier, 1858, III, 208.
(2) Sulle origini anglo-francesi della « commedia lacrimosa » e del « dramma borghese », cfr. J. Texte, *J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris, Hachette, 1895, p. 157 sgg.

rante l'invasione francese, e poi, sotto il dispotismo napoleonico e sempre sulle orme della Francia, in melodramma ad intrigo complesso e commovente, pascolo gradito di fantasie rudi e volgari.

Così il dramma popolare contrapponevasi alla tragedia classica che lo guardava sdegnosamente dall'alto come un risalito audace e ambizioso. Il Manzoni colle sue tragedie storiche, ove erudizione e fantasia, eloquenza e riflessione assurgevano ad un connubio armonioso, aveva tentato conciliare l'arte meditata dei classici colle libertà drammatiche che il gusto mutato e le nuove aspirazioni degli animi rendevano necessarie, ed aprire un cielo più vasto di conflitti e di passioni umane alla fantasia dei poeti vincolata da troppe catene (1). E l'insigne esempio, sebbene contrastato teoricamente da molti, sebbene gli mancasse l'autorità del successo teatrale, poichè il *Carmagnola* e l'*Adelchi* erano pressochè irrappresentabili, non fu senza efficacia, e ad esempio del Manzoni altri poeti cercarono nella storia nazionale gli argomenti derivati sino allora dai miti della Grecia, attesero coscienziosamente a studiare i tempi in cui si doveva svolgere l'azione, agitarono intorno ai protagonisti una moltitudine pittoresca di attori che rendessero immagine delle varie classi sociali o delle varie correnti morali di quell'età, annodarono liberamente le fila intricate dell'azione attraverso momenti e luoghi diversi, prepararono la catastrofe con una serie di scene e di contrasti graduati, abbandonarono infine, nell'ideare i personaggi, i tipi ed i caratteri foggiati dall'Alfieri. Non giunsero, s'intende, alla perfezione di primo acchito: era una serie di saggi, di tentativi, di lavori preparatorî che dovevano addestrarli nella tecnica della loro arte e che preparavano le vie al poeta od ai poeti

(1) Aveva già tentato, tra il 1785 ed il 1805, di allargare le compagini della vecchia tragedia e nobilitare il nuovo dramma di sentimento e d'intrigo Giovanni Pindemonti colle sue *Rappresentazioni* in cui aleggia uno spirito di libertà romantica. Ma la prova non gli riuscì, causa la debolezza e scorrettezza della forma letteraria. Cfr. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, pp. 173-181.

che potessero sorgere ricchi di vero ingegno drammatico. Così scrissero *drammi* o *tragedie storiche*, qual più qual meno rappresentabili, ma libere dal giogo delle *unità* e delle regole, G. B. de Cristoforis, che pubblicò nel 1826 il suo *Sergianni Caracciolo* (1); il Tedaldi-Fores, autore di una *Beatrice di Tenda* (1825) (2) e de *i Fieschi e i Doria* (1829) (3); Silvio Pellico, che già nella *Francesca da Rimini* (1818) si allontanava dalla formula tragica dell'Alfieri, e che nelle tragedie posteriori alla decenne prigionia, *Leoniero da Dertona, Gismonda da Mendrisio, Erodiade, Tommaso Moro, Corradino* (1830-34) segue risolutamente la scuola storica; F. Fabbri, che derivava dall'Alfieri, ma, pur restando fedele alla tradizione classica, sentì il bisogno di una maggior libertà di azione e di più intenso e drammatico urto di passioni nella *Ghismonda* (1825), nella *Fausta imperatrice* (1829) (4) e nelle tragedie posteriori. Uguali concessioni, più o meno di buona voglia e ribellandosi teoricamente alle dottrine romantiche, venivano facendo altri classici severi e pugnaci, come F. Benedetti nel *Cola di Rienzo* (1821), Cesare della Valle duca di Ventignano nella tragedia *Giulietta e Romeo* (1826), G. B. Niccolini nell'*Antonio Foscarini* (1827) e nel *Giovanni da Procida* (1830), poichè tutti risentirono l'influenza manzoniana. Perciò non a torto A. Beduschi in un discorso *Sullo stato attuale della tragedia italiana* (5), oppugnando nel 1827 il pessimismo affettato dei soliti detrattori, affermava esserci ragione di sperar bene del teatro italiano, il quale senza il turbamento di rivoluzioni tempestose e senza rinnegare la sua miglior tradizione, si apriva gradatamente a tutte le novità ragionevoli, si nutriva del midollo della storia, penetrava più addentro nelle anime e nei tempi, si disponeva insomma ad assumere, grazie

(1) Dramma in cinque atti con notizie storiche, Milano, Ferrari, 1826.
(2) Milano, dalla soc. tip. dei classici italiani, 1825.
(3) Milano, dalla soc. tip. dei classici italiani, 1829.
(4) Cfr. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, p. 434.
(5) Parma, Bodoni, 1827.

alla prudente innovazione del Manzoni, dignità ed officio vero di teatro nazionale. Senonchè questo temperato accordo fra la novità e la tradizione non piaceva troppo al grosso pubblico, che nella tragedia « non vedeva salute fuori di quelle dell'Alfieri », e nel dramma voleva ben altra veemenza di passioni e varietà di avvenimenti e di casi, e neppure piaceva a quei romantici risoluti che del teatro nuovo, generato dall'accordo dell'elemento lirico e dell'epico, volevan fare una tribuna a bandire un loro concetto di umanità rigenerata e di rinnovamento sociale. « Il dramma storico del Manzoni, scriveva il Mazzini nel « 1830 (1), non è ancora il dramma altamente romantico, colle « sue proporzioni gigantesche, coi suoi mille elementi, colle sue « diverse lingue e col suo pensiero unico, grande, fecondo, come « un'anima potente in un corpo potente, trattato con franco di- « segno e tinte decise da una mano energica, senz'altra guida « che il genio ». Nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi* « tu trovi le « linee, quante sono, della tragedia romantica, ma non prodotte « ai loro ultimi confini; gli elementi, quanti sono, del dramma « futuro, ma non giunti a tutto lo sviluppo di cui sono capaci; « il pensiero, insomma, dell'epoca, ma in embrione, o, s'ami meglio, « in compendio; non isvolto quanto vorrebbesi e si potrà..... Il « dramma destinato al popolo deve rappresentare, non un indi- « viduo ideale, bensì un fatto e l'epoca di quel fatto, e i carat- « teri di quell'epoca e di quella nazione. I contrasti son la vita « del dramma: il bello e il brutto, l'elemento poetico ed il pro- « saico si stanno allato l'uno all'altro nella natura e nell'uomo, « e l'anima non è colpita mai tanto profondamente come proce- « dendo per via di comparazioni ».

Un dramma di proporzioni gigantesche, grande, fecondo, che rappresenti, non il conflitto interiore di un uomo, ma tutta una età storica, che proceda per contrasti violenti, mostrandoci il

(1) Nel secondo dei tre articoli da lui pubblicati nel 1830 nell'*Antologia* di Firenze sul *Dramma storico*; cfr. *Scritti editi ed inediti*, Milano, Daelli, 1862, vol. II, pp. 244-45.

brutto vicino al bello, la prosa accanto alla poesia: non par che il Mazzini pensi alla *prefazione* del *Cromwell* e invochi il teatro preconizzato dall'Hugo? (1). Nel *Cromwell* appunto, dramma di vasta struttura e inadatto alla scena, brulica intorno al protagonista una moltitudine di puritani e di realisti, di *cavalieri* e di *teste rotonde*, di tipi bizzarri, tragici e grotteschi, in cui il poeta volle si riflettessero tutti gli aspetti della vita inglese durante il periodo della rivoluzione (2), tutto il caotico tumulto di quell'età vulcanica da cui doveva uscire la nuova Inghilterra. Vedemmo anche che la maggior novità della *Prefazione* hughiana consisteva nell'assegnare al nuovo dramma l'ufficio di rendere tutti i contrasti della vita, tutte le antitesi del reale e dell'ideale, del tragico e del comico, nella teoria, insomma, del *grottesco*. L'esuberanza stessa di quel dramma, ove il poeta si preoccupa più di mostrare l'ampiezza della sua erudizione e i bizzarri costumi del tempo che di subordinare l'opera sua alle leggi teatrali, non doveva spiacere al Mazzini, che, nel fervore del suo entusiasmo politico, chiedeva, innanzi tutto, una tragedia in cui rivivesse il popolo nelle sue tragiche vicende, nelle sue sventure e nelle sue speranze di libertà.

Ma al *Cromwell* tenne dietro l'*Hernani* e a questo altri sette drammi che tolsero al Mazzini, e non al Mazzini soltanto, la speranza di veder rinnovato il teatro per opera di Vittor Hugo. Nel suo primo dramma il poeta francese aveva voluto fare opera

---

(1) Il Mazzini conosceva certo il *Cromwell* e forse anche l'*Hernani*, rappresentato a Parigi appunto nel febbraio del 1830: scriveva infatti nello stesso articolo, confutando certe storte accuse mosse al dramma romantico da Defendente Sacchi nel *Saggio* citato, *intorno all'indole della letteratura italiana nel secolo XIX* (1830): « Gli esempi, ad ogni modo, « da Shakespeare a Schiller e Goethe, da Merimée e *Hugo* a Manzoni, stanno « contro di lui ».

(2) E di ciò invece gli faceva colpa G. B. Niccolini, il quale nello scritto citato *Della imitazione* ecc. osservava che « V. Hugo, scrivendo un dramma su « *Cromwell*, non dimenticò veruno dei buffoni del suo eroe, ma gli diede il « proponimento di farsi re, che egli mai non ebbe, perchè l'autorità di pro- « tettore da lui ottenuta era illimitata più che quella di monarca ».

di erudizione e di risurrezione storica, mostrare ai classici come si ravvivi il passato nella sua interezza, entrare in gara collo Shakespeare, collo Schiller e col Manzoni. Ma perciò appunto il *Cromwell* era troppo lungo per la scena e un po' pesante per la lettura. Quando egli volle scrivere veramente per il teatro, mise da un lato l'ambizione di rappresentare tutta un'età e tutto un popolo, la paziente e minuta ricerca storica, l'analisi graduale delle passioni, e introdusse nel dramma l'intrigo, le sorprese e i contrasti del melodramma.

XVII. — E logicamente, se voleva fare opera di novatore, chè, per ciò che riguarda l'infrazione delle *unità*, lo studio più esatto dell'ambiente storico, una maggior libertà nello svolgere l'azione arricchendola di nuova materia, egli era già stato preceduto da altri poeti semi-classici, che, proprio come il Fabbri, il Niccolini, il Marenco in Italia, sentivano la necessità di areare e ampliare la vecchia tragedia, senza avere il coraggio di abbatterla. Basterà ricordare il *Cristoforo Colombo* (1809), la *Demenza di Carlo V* (1820), *Fredegonda e Brunilde* (1821) di Nepomuceno Lemercier (1); *Maria Stuart* (1820) di Pietro A. Lebrun; *Il Paria* (1821) e *Marin Faliero* (1829) di Casimiro Delavigne. Conveniva dunque all'Hugo innovare più radicalmente; mostrare sulla scena il sublime e il difforme, la poesia e la prosa che si alternano e si urtano nella vita: al dialogo analitico e astratto della vecchia tragedia sostituire il lirismo violento della passione, allo svolgimento logico di un fatto umano, i balzi e i capricci della fantasia. Ma di avventure singolari e fantastiche, di forti contrasti, di vizî mostruosi e di virtù più che angeliche si nutre di preferenza il melodramma caro alle moltitudini, e l'Hugo, convinto che il teatro è fatto per il popolo, voleva appunto scuotere e conquistare gli spettatori colla singolarità e il vigore

(1) Cfr. G. Vauthier, *Essai sur la vie et les œuvres de N. Lemercier*, Paris, 1886; e Albert Leroy, *Un demi-romantique, les débuts de N. Lemercier* nella *Revue bleue*, 29 agosto 1903.

dell'azione drammatica. A ciò lo incoraggiava anche l'esempio dei due grandi poeti che ispirarono i romantici di Francia e d'Italia nelle loro riforme: lo Shakespeare e lo Schiller. Non vi è forse un intrigo melodrammatico dei più avviluppati nell'*Amleto*, per esempio, nel *Macbeth*, nell'*Otello*, nel *Re Lear*? La fantasia alata e avventurosa non si sbizzarrisce a tutto agio nella *Tempesta* e nel *Sogno di una notte d'estate*? E gli argomenti dei primi drammi dello Schiller, i più audacemente rivoluzionarî e demolitori, i più applauditi in Germania, in Francia, in Italia, *I briganti*, *Cabala e Amore*, *Don Carlos*, non sono forse sbocciati da una fantasia inebbriata di idealismo umanitario, ed eccitata dalla lettura di romanzi fantastici e di commedie lacrimose e declamatorie? Ed anche in talune delle tragedie più mature, nella *Maria Stuart*, nella *Vergine d'Orléans*, la storia apparisce idealizzata da una fantasia romanzesca. Certo il *Wallenstein* e il *Guglielmo Tell* sono due mirabili lavori in cui la forza drammatica rampolla dalla rappresentazione varia e potente di tutta un'età storica; ma l'una e l'altra tragedia hanno per ciò un interesse più nazionale che umano, più *intellettuale* che *drammatico*, e fuori dei teatri tedeschi piaceranno sempre meno di altri lavori meno profondi e meno severi. Aggiungasi che Vittor Hugo vedeva intorno a sè in Francia il teatro romantico avviarsi verso una raffigurazione tutta romanzesca e melodrammatica della storia colle *Serate di Neuilly* « schizzi drammatici e storici » di Dittmer e Cavé (1827) (1), colle *Scene contemporanee e scene storiche* di Loeve-Veimars, e principalmente coll'*Enrico III e la sua Corte*, dramma in prosa di A. Dumas, che rappresentato tra grandi applausi l'undici di febbraio 1829 fu il primo squillo vittorioso del romanticismo sulle scene francesi. Poi, ed è questa forse la ragione più valida, l'ingegno di V. Hugo inclinava naturalmente ad una concezione tutta lirica ed antitetica del dramma. Sin dai primi anni la vita e l'universo visibile erano

(1) Pubblicate sotto lo pseudonimo di M[r] de Fougeray.

apparsi alla sua precoce immaginazione in un alternarsi di luci e di ombre, di attimi radiosi e di funeree catastrofi, di eroismi e di delitti sovrumani; e l'uomo, incalzato e quasi oppresso da ogni parte dalla realtà e dalle necessità esteriori, come lo schiavo inconsapevole di forze e di passioni oscure e di una fatalità non meno ferrea dell'antica. E fra queste tenebre morali il credente, che in lui sopravvisse a tanti mutamenti di idee, fa balenare d'improvviso un raggio di luce cristiana, di carità soprannaturale che rialza e redime le anime più prostrate e i cuori più malvagi. Così, trasportando rapidamente le creature del suo pensiero dalla profonda abbiezione al più puro eroismo, dalla disperazione alla fede, e quasi da un polo all'altro del mondo morale, egli le teneva sempre in una specie di tensione terribile e angosciosa, che gli permetteva di effondere per le loro labbra la lirica esuberanza della sua poesia. Ma tutto assorto nello spettacolo delle immagini generate dal suo cervello visionario, nella vasta sinfonia di voci e di sogni che gli cantavano dentro, egli, come quasi tutti i grandi poeti romantici, come il Byron, come lo Shelley, come il Lamartine, come il De Vigny, è un conoscitore men che mediocre dell'uomo.

O non lo studia, o trascinato dall'imperiosa violenza della sua immaginazione lo fraintende e lo mutila, gli dà i proprî sentimenti e le proprie idee, lo vede attraverso il prisma dei suoi sogni. Di qui anche la sua inettitudine a seguire passo per passo il nascere, lo svolgersi, il prorompere di una passione, l'azione e la reazione di un carattere su di un altro, di una volontà su di un'altra, l'intrecciarsi nell'anima umana dei mille fili invisibili di emozioni e di sentimenti che determinano i nostri atti; e di qui la debolezza o incoerenza psicologica dei suoi personaggi. Essi si affrontano sulla scena in un perpetuo orgasmo d'amore, di dolore, di disperazione o di follia, e ciascun atto di quei drammi è agitato e catastrofico come il quinto atto di una tragedia classica, ma lo spettatore non riesce a comprendere per quale interiore processo la passione li trasporti o li acciechi, e il concatenarsi esteriore dei fatti è quasi sempre arbitrario o

incredibile (1). Però l'azione procede rapida e varia di accidenti impreveduti, la fantasia è perpetuamente stimolata e rapita, la mente è abbagliata dallo splendore lirico delle immagini e dall'eloquenza artificiosa del dialogo, e l'uditore è trascinato, stupito e riluttante, all'applauso.

Già nel *Cromwell*, in mezzo alla ostentata fedeltà storica e alla copia dei particolari pittoreschi, il travestimento di Rochester, i dialoghi dei quattro buffoni e i *qui pro quo* del quarto atto rivelavano un gusto singolare per gli accidenti strani. Nel suo secondo dramma l'Hugo, lasciando affatto la storia e i grandi avvenimenti storici, sceneggiò di sua invenzione, o quasi (2), i casi di un principe spagnuolo fattosi ribelle e brigante, rivale fortunato del suo re e vittima da ultimo del punto d'onore castigliano. È l'argomento del famoso *Ernani*.

Il dramma, non appena stampato, come tutte le cose francesi giunse fra noi, e vi fu accolto con uno stupore pieno di diffidenza.

Gli italiani, avvezzi alla semplicità austera della tragedia alfieriana e alla logica coerenza della tragedia manzoniana, si trovarono disorientati davanti alla spagnolesca bizzarria dell'*Ernani*. Nella stessa *Antologia* di Firenze, rocca e baluardo del romanticismo italiano, un critico che firma G. P. e che è probabilmente il colonnello Guglielmo Pepe, ne dava un giudizio ragionatamente severo (3). Dato un largo riassunto del dramma, egli

(1) È, con altre parole, il giudizio del Manzoni, che il 22 ottobre 1833 scriveva al Cantù, ringraziandolo pel dono del suo libro su *V. Hugo e il romanticismo francese*: « È un ingegno forte ma disordinato. *Le situazioni* « le sa trovare, e, trovate, le sa usare (come dite voi *exploiter*?), ma non « guarda se siano ragionevoli. Se io pigliassi il mio Filippino, e con un col- « tello mi mettessi in atto di scannarlo, mia moglie mi direbbe le cose più « patetiche e più calde per distogliermi da questa ancor più pazzia che cru- « deltà ». Cfr. *Lettere* di A. MANZONI, in gran parte inedite ecc., Pisa, Nistri, 1875, p. 105.

(2) Cfr. RAOUL ROZIÈRE, *La genèse d'Hernani*. nella *Revue politique et littéraire* (*Revue bleue*), 25 aprile 1896.

(3) Cfr. *Gernani* (sic!) in *Antologia* del luglio 1830, pp. 3 sgg. Che lo

con accorgimento critico, lo misura, non colle teorie dei classici, ma coi principî stessi della scuola romantica lombarda, e dimostra che esso contraddice anche all'ideale drammatico dei più arditi novatori. Che vanno infatti predicando i romantici? « Verità di natura e d'istoria nel ritratto dell'uomo e dei personaggi « storici ». Ora in nessuna tragedia classica la storia è peggio trattata che nell'*Ernani*, formicolante di anacronismi, di inesattezze e d'errori. Lo stesso carattere del sec. XVI vi è falsato, e i personaggi tutti vi ostentano passioni, delitti ed eroismi che mal s'accordano colla loro origine, coi fatti reali, colla tradizione, con i costumi. « Il cavaliere spagnuolo è schiavo più di ogni « altro della sua parola, ma egli vuol morire di un colpo di « spada, non si uccide stupidamente al suono di un *cornetto*. « Hernani poi, allevato dalla fanciullezza tra banditi, non può « avere sentimenti cavallereschi. L'ospitalità era in onore presso « i baroni e i grandi vassalli, ma non sino al punto di proteg« gere il suo capitale nemico. Questo può avvenire fra Beduini, « non fra nobili del cinquecento ». Che dire poi dei principali personaggi? Ov'è in essi l'impronta dell'umanità vera? Tutto è contraddittorio, incoerente, inesplicabile negli atti di Hernani, di donna Sol, di Carlo V, di don Ruy Gomez de Silva; e il critico non dura molta fatica a provarlo. Quanto allo stile « è un mi« scuglio di dire triviale e di nobile; locuzioni della massima « altezza tragica o lirica commiste alla scurrilità più ignobile « della farsa e del trivio ». E ciò urta di fronte il decoro ed il buon senso che Orazio interpretava nitidamente nei noti versi dell'*Arte poetica*:

Versibus exponi tragicis res comica non vult, etc.

Insomma il recensore dell'*Antologia* protesta, è vero, di non

---

scritto sia del Pepe si può argomentare anche da varî accenni qua e là alla guerra di Spagna cui l'autore aveva preso parte, e dall'ardente apologia del genio guerresco di Napoleone, che egli trova modo d'introdurre in una dissertazione sulle unità drammatiche.

essere un classico, nè un aristotelico, ma è un romantico molto temperato: gli basta una riforma decente, e le sue audacie s'accordano assai bene coi precetti oraziani (1). I drammi sentimentali, che sull'ordito della commedia borghese han voluto mettere il linguaggio immaginoso e solenne della tragedia, gli sembrano un aborto mostruoso che non potrà durare, come gli pare « impertinente » la pretesa dei romantici di avere scoperto un nuovo genere di bellezza sconosciuto ai Greci. Non si deve dimenticare che patria nativa del Bello sono la Grecia e l'Italia soltanto. La stessa riforma manzoniana, così saggiamente modesta, gli par vana, in quanto non ha prodotto drammi che piacciano agli spettatori. « Assistendo qui in Firenze al saggio che « si volle fare di porre in scena una delle tragedie del Manzoni, « ci parve scorgere che il solo rispetto all'autore facesse tener « alzato il sipario durante tutta la recitazione. Dopo quella prova, « infatti, nè il pubblico più le chiese, nè udimmo che le tragedie « istesse entrassero in alcun repertorio ». Anche C. Cantù, romantico più ardito e convinto, di fronte alla miscela del tragico e del comico batteva in ritirata, e in un articolo sul *Teatro spagnuolo*, che egli tradusse dalla *Biblioteca universale* per l'*Indicatore lombardo* (2), accennando in nota all'argomento dell'*Ernani*, scriveva: « Esso è così lontano dal concetto che noi Italiani « abbiamo della tragedia, che non può aver efficacia su tutti i « lettori, singolarmente pel ridicolo che v'è mischiato; e meno, « o ch'io fallo, piacerebbe sul teatro. V'ha però dei tratti, v'ha

---

(1) Il vero è che G. P. è assai più classico di quanto egli stesso s'immagini. Egli sostiene contro i romantici che « non tutto ciò che è nell'uomo « è materia poetica », e che nel ritrarre persone storiche l'artista, e principalmente il poeta drammatico, non deve scostarsi dalla tradizione e dall'ideale tipico che se n'è formato il popolo. « Le arti non deggiono nè pos« sono altrimenti atteggiare un personaggio reale o supposto che da quel « lato solo in cui la mente umana atteggiollo in sè stessa per la nozione « che ne ebbe dall'esperienza e dalla vita ». È, insomma, la stessa teoria che sosteneva già fin dal seicento, nella sua *Pratique du Théâtre*, quell'arrabbiatissimo aristotelico dell'abate d'Aubignac.

(2) Cfr. *L'Indicatore lombardo*, maggio, 1831, p. 247, in nota.

« intere scene e tutto il IV e V atto di tanta squisitezza, che « ben mostri di non aver sentimento del bello se non ne rimani « tocco sin nel fondo del cuore ». Ma il Cantù s'illudeva forse intorno al buon gusto degli Italiani e li credeva troppo fedeli alla classica distinzione tra il genere tragico e il comico. Ormai quella confusione realistica delle forme drammatiche iniziata nel settecento dal La Chaussée, dal Diderot, dal Lessing, trionfava anche fra noi, come in Francia, e vincendo ogni resistenza di abitudini e di tradizioni, avvezzava il pubblico a non cercare sulle scene che la commozione rapida ed intensa, l'avvicendarsi di casi singolari, tragici e comici, tra persone di tutte le classi sociali. A ciò l'avevan preparato le varie traduzioni di tutte le novità drammatiche straniere, che dal 1815 in poi spesseggiavano in Italia, fornendo sempre nuovo pascolo alla fantasia dei lettori e degli spettatori. Gaetano Barbieri, traduttore infaticabile di cose inglesi e francesi e che doveva pubblicare più tardi una versione di tutto il teatro vittorughiano, mandava fuori, sin dal 1821, una *Nuova raccolta teatrale* (1), a cui seguiva nel 1823 un *Repertorio scelto ad uso dei teatri italiani* (2), che si iniziava colla traduzione del *Parta* di Casimiro Delavigne. Seguivano presto altre raccolte (3), poi la versione dei drammi dell'Iffland (4), del Kotzebue (5) e dello Scribe (6). E nel 1832, due anni a pena dopo la pubblicazione dell'*Ernani*, ne usciva una traduzione in versi sciolti di Francesco Silvola (7). Quasi nessuno

(1) Milano, 1821, voll. 12 in 12°. Cfr. *La Biblioteca italiana* dell'Acerbi, tt. 22, 24, 27, 28.

(2) Milano, 1823-24, tipogr. del Commercio, voll. 8 in 16°. Cfr. *Bibl. ital.*, t. 36, p. 344, e l'*Antologia* di Firenze, t. 11, p. 171.

(3) P. es. *La Biblioteca teatrale economica*, ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi, tanto originali quanto tradotti, Torino, Chirio e Mina, 1829.

(4) Cfr. *Teatro* di A. G. Iffland, trad. in ital., Treviso, Andreola, 1828.

(5) *Teatro* di Kotzebue, ediz. cit., vedi *retro*, p. 27, *n.* 3.

(6) *Teatro* di E. Scribe, tradotto dal francese; prima ediz. italiana, Milano, Stella e figli, 1832-33.

(7) Milano, dalla tipogr. Motta, ora di M. Carrara, 1832.

vi badò; ed è cosa davvero assai goffa pel contrasto tra il lirismo romantico delle idee e l'accademismo senile dell'endecasillabo, ma è documento curioso dei nuovi atteggiamenti del gusto, anche per la *Prefazione* del traduttore, che era, si badi, maestro nella I. R. scuola elementare maggiore in Milano (1). I tempi erano oramai maturi, e il dramma romantico francese stava per invadere trionfalmente i nostri teatri, che doveva tiranneggiare così a lungo.

XVIII. — Nell'agosto del 1831 Vittor Hugo faceva rappresentare sul teatro della Porte Saint-Martin *Marion Delorme*, che, scritta prima dell'*Ernani*, era stata proibita dalla censura della Restaurazione. Benchè sia uno dei lavori drammatici più freschi e spontanei del grande poeta, il solo che il Sainte-Beuve salvasse dalla severa condanna in cui avvolgeva tutto il teatro dell'Hugo, benchè accolto con lieto successo, se si tien conto dell'acre opposizione che i novatori incontravano ancora, non sembra che fosse subito tradotto fra noi, o suscitasse fervore di critiche e di discussioni (2). Meno ancora si parlò l'anno dopo del *Le roi s'amuse*, la cui favola doveva poi tanto piacere agli Italiani

---

(1) Nella *Prefazione* il Silvola dice di essere stato così colpito dalle bellezze del dramma che si mise a tradurre « i pezzi più interessanti » nelle ore che le sue occupazioni gli lasciavan libere. « Debbo però confessare che « se nelle parti ove signoreggiano le passioni trovai facile la traduzione, « pure non mi riuscì di poca difficoltà il tradurre con qualche forza quei « passi, ove, e per l'indole particolare della poesia francese che ammette « anche nello stil tragico giochi di parole, e molti motti proverbiali, e assai « più dove parlasi di fredda politica, la traduzione riuscivami alquanto ma« lagevole ». Si capisce! Egli rende lo stile dell'Hugo, presso a poco, coll'« elocuzione tragica » di G. V. Gravina!

(2) G. Mazzini, però, nello scritto *Di V. Hugo e dell'Angelo tiranno di Padova, uffizî e doveri della critica*, pubblicato nel *Subalpino* del 1835, (cfr. *Scritti editi e inediti*, II, p. 350) osserva che il « concetto generatore » dell'*Angelo*, la redenzione della donna caduta, era già stato svolto dal poeta nella *Marion Delorme*, dove, con « intelletto ben altramente drammatico, la « fronte della povera cortigiana, solcata di corruttela e di vituperio, è ribe« nedetta dal bacio di un'anima vergine e santa di tutta la religione del« l'ultim'ora ».

nella veste musicale del *Rigoletto*: e il silenzio s'intende, pensando che dopo la prima rappresentazione (22 novembre 1832) la censura proibì il dramma, il quale ricomparve sulle scene francesi soltanto cinquanta anni dopo (novembre del 1882). Misero invece il campo a rumore i tre drammi che seguirono, *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Tudor* (1833), *Angelo tiranno di Padova* (1835), un po' perchè, essendo in prosa, più rapidamente furono tradotti e rappresentati, e molto perchè offendevano la dignità e l'amor proprio italiano, fatto così suscettibile da antiche sventure e da recenti speranze. Nella *Lucrezia Borgia* e nell'*Angelo* i costumi e la vita italiana del rinascimento sono rappresentati a così foschi colori, come una miscela tale di delitti obbrobriosi e di corruzione perversa e sfacciata che passa ogni verosimiglianza. Nella *Maria Tudor*, che si svolge in Inghilterra, agisce un Fabiani, italiano e favorito della regina, che è la più vile figura di ribaldo che sia mai apparsa sulle scene, e le sue scelleraggini danno agio alla sua reale amante di vituperare lui, e con lui tutti gli italiani. La fama grande dello scrittore faceva più grave l'offesa, onde si levò un grido di protesta da tutti i giornali letterarî e semi-letterarî della penisola (1). E l'indi-

---

(1) Va ricordato, fra gli altri, un articolo pubblicato nel *Gondoliere* di Venezia dal Carrer, che allora per la prima volta, parmi, scrisse intorno all'opera di V. Hugo. S'intitola *I Titani* (cfr. L. Carrer, *Prose*, Firenze, Lemonnier, 1855, 2 voll., II, pp. 65 sgg.); ed i nuovi titani, inutilmente minaccianti, inutilmente ribelli, sono taluni poeti della scuola romantica che cercano ispirazione nelle passioni più stolte o perverse. « Un'aberrazione dal « sensibile e dall'affettivo al possibile e all'immaginato: l'individuo rappre- « sentato coi caratteri della generalità e il generale costretto e rappicciolito « entro i termini dell'individuo; cercata la virtù in quello estremo confine « dov'essa sta per mancare, e spesse volte abbracciata al vizio, per modo da « sembrare intrinsecata con esso; è questa l'espressione del tipo al quale più « o meno si accostano presso che tutti i lavori della scuola *titanica*. In « questa espressione sono più o meno esattamente compresi i *Fausti*, i *Man-* « *fredi*, quali enti puramente immaginarî; i *Frollo*, i *Corsari* come possibili; « i *Sardanapali* e le *Borgia* come reali ». E si chiede poi che cosa abbia che fare nella *Lucrezia Borgia* l'amore materno con tutte le prostituzioni e gli avvelenamenti descritti e compiuti nel dramma. Ancora sei anni dopo

gnazione si appuntò principalmente contro la *Maria Tudor*, ove gli italiani erano nominatamente e collettivamente vilipesi con atroci ingiurie. I signori e i popolani che nella prima scena della prima *giornata* si adunano in un luogo deserto sulle rive del Tamigi per congiurare contro la regina, inveiscono rabbiosamente contro il suo favorito Fabiano Fabiani, vile e feroce, abile, come tutti gli italiani, a versare filtri d'amore, che si compiace delle persecuzioni e dei roghi; e Simone Renard, il diplomatico che è il *Deus ex machina* del dramma, alla regina che dice del Fàbiani: « Non è egli il più furbo ed il più falso degli uo« mini? », risponde (*Giornata* II, scena 2ª): « *Porta un nome* « *che finisce in i!* ».

I critici della penisola, non potendo far altro, si scagliarono contro gli errori storici brulicanti nel dramma, contro l'inverosimiglianza grottesca dell'intreccio, contro la volgarità dei caratteri e delle passioni (1), ma gli esuli italiani che vivevano a Parigi e si erano raccolti intorno al giornale l'*Esule* per tener

---

Giuseppe del Re, che pur fu romantico convinto e tradusse alcune liriche dell'Hugo, pubblicando nell'*Iride* (an. VI, 1839, pp. 183 sgg.) una specie di saggio storico su Lucrezia Borgia, e ricordato il nobile affetto che essa ispirò al Bembo, aggiungeva: « Ecco come si ama in Italia! Or dica pure Vittore « Hugo che qui non v' ha donna senza *amante*, egli ripeterà la storia di « tutti i tempi e di tutte le nazioni; ma forse egli ancora non sa quanto « suoni questa parola fra noi! Del resto, se egli ha condannato all' infamia « Lucrezia Borgia, il celebre Roscoe, protestante ed inglese di nazione, « l'aveva già vendicata con giudizî e documenti irrefragabili, e la sua opera « santissima merita l'approvazione di ogni italiano cui è caro l'onore della « sua terra natale ».

(1) Un frammento della *Maria Tudor* (Scene VI, VII, VIII della *Giornata prima*) che era stata rappresentata la prima volta a Parigi il 9 novembre 1833, fu pubblicato dal *Nuovo Ricoglitore* di Milano nel fascicolo di dicembre dello stesso anno (pp. 825 sgg.). L'*Indicatore lombardo* nel fascicolo di ottobre-novembre 1833 dava « compilato » da un giornale francese un articolo acerbissimo contro il dramma dell'Hugo (cfr. pp. 244 sgg.), ed è pure ostile la recensione che della *Maria Tudor* dava *Il Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti* nel febbraio del 1834. Quasi cinquant'anni dopo Paulo Fambri rinnovava con più vigore ed acume le critiche contro il « volgare « melodramma » dell'Hugo nello scritto: *Maria Tudor sotto la penna dell'Hugo e del Tennyson* (in *Critiche parallele*, Padova, Salmini, 1884).

viva in terra straniera la fiamma dell'idea italiana, chiesero conto al poeta dei suoi oltraggi. I due romagnoli Frignani di Ravenna e Pescantini di Lugo pubblicarono in quel giornale una lettera, in data del 18 novembre 1833, indirizzata a V. Hugo e ad Eugenio Scribe, che nella commedia *Bertrand et Raton*, rappresentata poco prima, aveva pure detto corna dell'Italia e degli italiani, in cui protestavano contro l'accanimento ingeneroso e basso di certe ingiurie francesi verso un popolo grande per il suo passato e reso sacro dalle ultime sventure. Lo Scribe fece togliere dalla sua commedia le frasi ingiuriose e V. Hugo rispondeva al Pescantini con una lettera stampata sull'*Esule* nel dicembre di quell'anno, affermando di non aver mai voluto turbare la fraternità che deve regnare tra i popoli. « La nazione « italiana, aggiungeva, è una di quelle che più soffrono ora, e « dànno maggiori speranze per l'avvenire: essa ha quasi sempre « presa in Europa l'iniziativa della civiltà, e la sua unificazione « trarrà con sè l'unità dell'Europa... È quindi inutile aggiungere « che non c'è nulla della mia opinione personale in ciò che dice « Maria Tudor (nella II *giornata* del dramma). Là parla una « donna cieca e appassionata, una regina furibonda, non io » (1).

Gli esuli si tennero soddisfatti della giustificazione dell'Hugo, ma un più attento o più memore lettore delle opere del poeta avrebbe potuto apprender loro che già altra volta egli aveva insultato gli italiani, sia pure per bocca d'altri, ma con un'insistenza che rivela un'intima persuasione, o almeno (e sarebbe peggio) il desiderio di secondare una moda sciagurata dei tempi. Nel *Cromwell* egli aveva fatto dire al protagonista, irritato contro gli ambasciatori di Francia e di Svezia, due italiani:

Filippi! Mancini! toujours d'étroits liens
Ont marié l'intrigue à des italiens.
Ces bâtards des romains, sans lois, sans caractère,

(1) Cfr. Luigi Rava, *La sfida degli esuli romagnoli a Vittor Hugo*, in *Nuova Antologia*, 16 marzo 1902, pp. 313 sgg.; e anche R. Barbiera, *Passioni del Risorgimento*, Milano, Treves, 1903, pp. 306 sgg.

Héritiers dégradés des maîtres de la terre
Qui levèrent si haut le sceptre des combats,
Gouvernent bien encor le monde, mais d'en bas!
La Rome, dont l'Europe aujourd'hui suit la règle,
Porte un regard de lynx où planait l'œil de l'aigle.
A la chaîne imposée à vingt peuples lointains
Succède un fil caché qui meut de vils pantins.
O nains fils des géants! renards nés de la louve!
Avec vos mots mielleux partout on vous retrouve,
Filippi, Mancini, Torti, Mazzarini!
Satan pour intriguer doit prendre un nom en *i* (1)!

Comunque, anche in nome dell'arte, avevan ragione quei critici che trovavano intollerabile nei nuovi drammi dell'Hugo l'abuso dei mezzucci scenici e la singolarità forzata dei contrasti, e quando nell'*Angelo* egli rincarò la dose dei misteri e dei veleni, delle porte secrete e dei trabocchetti, dei travestimenti e degli *incogniti*, anche i suoi più ardenti sostenitori balenarono. L'*Angelo* fu rappresentato la prima volta il 28 aprile 1835 al teatro della Commedia francese, ove piacque assai ed ebbe trentasei rappresentazioni. Ma stampato di lì a poco fu acerbamente criticato dalla stampa francese e dall'italiana. Giuseppe Mazzini, in

---

(1) Cfr. *Cromwell*, A. II, sc. 2ª. In fondo si erano apposti gli esuli che nella loro lettera di protesta a V. Hugo e allo Scribe esclamavano: « Oh esecranda « libidine degli applausi, che perverte anche i più nobili ingegni! ». Si trattava veramente di blandire un pregiudizio corrente per accattar facili applausi. Di quel tempo anche il Tommaseo, esule in Francia, scriveva in francese a proposito di un romanzo di G. Sand, *Leone Leoni*: « Le prota- « goniste est une femme qui aime comme une femme sait aimer, et dont la « tendresse poursuit jusqu'au vice, jusqu'à l'infamie, un homme souillé des « crimes les plus méprisables; et cet homme, cela va sans dire, est italien. « Ici l'auteur a suivi, sans peut-être s'en apercevoir, une tradition de mé- « lodrame aussi sotte que cruelle; et, je suis faché de le dire, lui qui est « si peu fait pour être imitateur, il a été, cette fois, *moutonnier*..... Car, « et vous le savez, peindre le caractère italien comme essentiellement cor- « rompu, ce n'est pas seulement s'acharner contre le malheur, c'est mentir « à l'évidence: *c'est plus qu'une calomnie, c'est une platitude* ». Cfr. *Nuovi scritti* di N. Tommaseo, Venezia, Gondoliere, 1838, vol. II, pp. 377 sgg., ed anche il *Dizionario Estetico*, *Parte moderna*, sotto G. Sand.

un articolo pubblicato l'anno stesso nel *Subalpino*, riconoscendo l'irrimediabile scadimento dell'Hugo, si doleva che i critici s'accontentassero di affermare il fatto senza ricercare le cause profonde che avevan condotto il dramma romantico a così pronta ruina. « Importa ai cultori dell'arte sapere come una riforma, « impresa con tanto fervore e predicata con tanta fiducia, non « abbia fruttato se non alcuni studî di scene storiche e fram- « menti o bellezze di dramma, non drammi: importa sapere come « e per quali ragioni un ingegno incontrastabilmente potente, un « capo della scuola romantica, uno scrittore a cui nessuno vorrà « contendere cuore, fantasia, tendenza religiosa, audacia e co- « stanza, sia tratto in oggi forzatamente e non senza lotta a sif- « fatti termini; a costringere le vaste proporzioni del dramma « entro il macchinismo di un melodramma volgare, a profanare, « a inservilire l'ispirazione... in una poesia di forme, in un'arte « tutta di sensazioni, di tinte, di suoni, e, quel che è peggio, di « calcolo ». Pure in ogni dramma dell' Hugo circola, avvivandolo, il concetto alto e fecondo della redenzione, l'idea che un'anima, se bene avvilita e corrotta, può da un affetto sincero essere riscattata e purificata; ma l'ingegno del poeta è troppo plastico, troppo concreto e sensuale per levarsi prontamente dal fatto all'idea e illuminare la misera realtà di una luce superiore. Egli si perde nei particolari, si oblia nei suoi personaggi, crea un idolo volgare, lo avvolge di porpora, e innanzi ad esso si prostra, dimenticando il simbolo che solleva i casi di esseri oscuri a significato di verità umana. « Bisognava guardare dall'alto al basso il « problema, non dall'ingiù: collocarsi al disopra dell'individuo « per discoprirne i destini; al disopra di tutti gli individui per « abbracciarne le relazioni, i vincoli e l'intento comune; levarsi « dalla sfera individuale all'idea sociale; risalire dal fatto spe- « ciale alla formula generale, dal subbietto alla legge, dalle vite « alla vita....., identificarsi, insomma, coll' universo, vivere della « sua vita, trovarne il segreto e il compendio in ogni frammento « della creazione, poi da quell'altezza contemplar l'individuo tra- « scelto, infondergli una scintilla di quella vita, indicarne il nesso

« coll'armonia universale, e trovar modo di serbarne ad un tempo « inviolata l'indole particolare e d'innalzarla al valore d'un'espe- « rienza generale » (1). In altre parole il Mazzini, coerente alle sue idee politiche, vuole un dramma « simbolico » e « idealista », in cui personaggi, fatti, sentimenti siano il segno plastico di un concetto sociale e morale che li oltrepassa e li assorbe. Ora Vittor Hugo fa del dramma fine a sè stesso; scrive per il gusto di scuotere, di stupire, di sorprendere gli spettatori, per il piacere meramente estetico di annodare e di sciogliere un intrigo singolare, e ciò ripugna al Mazzini come un'espressione di basso materialismo, come un'offesa al dovere sociale del poeta; ed egli esalta invece senza fine il *Chatterton* di Alfredo de Vigny, così puro nella sua orditura, così altamente umano e così ricco di pensiero, poichè nell'infelice poeta suicida vive e si esprime tutto il tragico conflitto tra la società e l'artista, tra tutti quelli che vogliono pensare o sognare liberamente e il mondo che li vuole schiavi, tra l'ideale e il reale (2).

L'anno dopo (1836) l'*Angelo* era rappresentato a Torino: il successo fu scarso e il Romani nella *Gazzetta Ufficiale*, il Brofferio nel *Messaggero* lo stroncarono fieramente. Se ne stampava in quel torno in Milano una versione italiana per cura di Gaetano Barbieri (3), ed i critici paesani, senza cercarne sottilmente le ragioni, affermarono concordemente che il dramma valeva

---

(1) *Scritti editi ed inediti*, II, pp. 350 sgg.

(2) *Scrit. cit.*, p. 316: « Da più anni fra le mille composizioni cacciate « da scrittori di tutte le contrade alla fama di un giorno e all'oblìo, un solo « dramma è comparso, il *Chatterton*, e fra i mille iniziati nelle vie del « dramma, un solo ingegno drammatico s'è rivelato nel giovine autore del- « l'Alessandro de' Medici (? allude probabilmente al *Lorenzaccio* di A. de « Musset) ». Il Mazzini aveva già detto tutto il bene che pensava del *Chatterton* nello scritto che premise alla traduzione italiana di quel dramma stampata a Genova nel 1835 presso la tipogr. arcivescovile (cfr. *Scritt. ed. e ined.*, II, 362 sgg.).

(3) Milano, Bonfanti, 1836. La traduzione è preceduta da alcune notizie sulla vita e sulle opere dell'A. desunte dal libro più volte citato di C. Cantù. Una seconda edizione uscì nel 1837.

poco (1). Persino la *Biblioteca Italiana*, che sino allora non aveva mai fatto cenno dell'Hugo, volle levarsi il gusto di dirne male a tutto suo agio. « Chi non conosce l'immenso ridicolo (scri« veva l'anonimo recensore) di quel senatore veneziano che pas« seggia per Brescia col boia al fianco? Di quell'Angelo Mali« piero, podestà di Padova, nelle cui mani, come dice il dramma, « stava il diritto di vita e di morte, ogni potere, ogni libertà « immaginabile; innanzi a cui, quando attraversava le strade, le « finestre si chiudevano, i passeggieri si rannicchiavano da un « lato e dentro ogni casa si tremava; e nella cui stanza da letto, « ad onta di tutto ciò, ognuno che il voglia s'introduce senza « che egli mai se ne accorga, e che, in mezzo al terrore che « ispira, è dalla mattina alla sera burlato dalla moglie, dall'a« mante, dalle sue guardie, da tutti? Di quel Primicerio di San « Marco che alla sua amica commediante manda a regalare ve« leni col mezzo di uno che si fa credere un idiota, e che, mano « mano si scopre essere spia, traditore, birro de' Dieci ed amante « della moglie del Podestà? ». E finiva dolendosi che ci fosse tanto distacco tra le teorie bandite dall'Hugo nelle *prefazioni*, ove vagheggiava un teatro morale e sociale, e gl'imbrogli inverosimili dei suoi melodrammi (2).

XIX. — Due anni dopo, quando fu rappresentato il *Ruy-Blas* (8 novembre 1838), che piacque agli spettatori (3), ma fu aspramente criticato anche dai più accesi sostenitori dell'Hugo (4),

---

(1) *L'Indicatore ital. e stran.* aveva pubblicato, sin dal giugno 1835, un articolo piuttosto severo, tradotto dalla *Quotidienne* di Parigi. Il *Figaro* e il *Glissons*, giornaletti mezzo letterarî, mezzo teatrali di Milano, iniziarono nel marzo del 1837 una polemica cortese a proposito dell'*Angelo* rappresentato di quei giorni a Milano. Cfr. anche il *Figaro*, an. IV (1836), nn[i] 54 e 76.

(2) Cfr. *Bibliot. ital.*, vol. 82 (giugno 1836), pp. 439 sgg.

(3) Le prime sere soltanto, però, poichè il concorso del pubblico andò via via decrescendo alle successive rappresentazioni; e una sorte presso a poco uguale era toccata agli altri drammi del poeta. Cfr. E. Biré, *V. Hugo après 1830*, Paris, Perrin, 1891, I, 236 sgg.

(4) P. es. da Giulio Janin, una delle sue lance spezzate, nel *Journal des*

la stampa italiana fu ben lieta di far coro a quella francese, riproducendone con molto compiacimento i giudizî, e se il traduttore di V. Hugo, Gaetano Barbieri, si levò a difendere quel dramma nella *Rivista Europea*, giustificandone le inverosimiglianze stridenti, egli rimase solo e inascoltato. Tuttavia i lavori dell'Hugo si leggevano tradotti e si ascoltavano al teatro. L'anno innanzi si era incominciata a Milano una traduzione di tutte le

---

Débats. E il Sainte-Beuve scriveva in una lettera privata a Vittorio Pavie a proposito del *Ruy-Blas*: « Esso mi sembra un disastro per quello, almeno, « che me ne dicono, poichè io non l'ho visto, nè lo vedrò. *Hernani* era una « porta; essa poteva essere d'avorio o di bronzo, verso il cielo o verso l'in« ferno. Hugo l'ha fatta infernale e da quel momento egli è entrato sotto « terra: esso scava, costruisce ed è ormai alla sua sesta catacomba. Quando « egli le spalanca bruscamente innanzi a noi colla fierezza di un artista, di « un ciclope o di un gnomo e toglie il coperchio del suo sotterraneo, noi, « che siamo scioccamente avvezzi all'umile semplicità e a questa luce del « giorno, non ci vediamo che delle bizzarrie e delle oscurità tre volte caver« nose, d'onde esce uno sghignazzamentò: il suo; poichè egli esulta e si « compiace, credendo aver fatto un'opera gigantesca: sempre il medesimo, « gigante e nano, robusto e deforme, *Quasimodo* e *Han* » (cfr. E. Biré, *Op. cit.*, I, 241). Si paragoni questo giudizio a quello che di V. Hugo poeta drammatico scriveva A. Fava nell'*Indicatore lombardo* del gennaio 1837 (*Uno sguardo al teatro moderno*, pp. 68 sgg.): « L'*Hernani* di V. Hugo e « l'*Enrico III* di A. Dumas erano monumenti di ingegno elevato e, se si « vuole, non sofferente di vincoli, erano voli di spiriti irrequieti ». Ma poi essi furono fuorviati dal bisogno del fracasso grossolano e degli applausi volgari. « In seguito l'Hugo parve persuaso che basti il delitto a rendere « grandioso un soggetto, e che più esso si mostra atroce e schifoso più la « poesia ritragga della sublimità. Quali sono i suoi eroi, quelli su cui versò « a piena mano la luce della sua mente? Lucrezia Borgia, che numera gli « amanti dal numero dei sepolcri in cui passeranno per opera dei suoi ve« nefici i loro cadaveri; Maria Tudor, che al cospetto di tutta una corte ri« colma di oltraggi vigliacchi l'uomo che s'era tolto alcune ore prima ai « suoi amplessi; Francesco I di Francia, che s'ubbriaca nei bordelli come « un paltoniere e ne prende a prestanza il gergo nefando. Quali sono gli « scioglimenti dei suoi intrecci? Qui la figlia di un pazzo trucidata per sal« vare i giorni del re suo amante, altrove Marion Delorme che muore fra« cassandosi il capo come Triboulet ». E dopo aver osservato che il poeta ha offeso sovente la storia per aggiungere all'azione atrocità e delitti di sua invenzione (come nella *Maria Tudor*) aggiunge: « E pel desiderio di cogliere « bellezze di quest'ordine, valeva, a dir vero, la pena, di riedificare a suo « modo le leggi, i costumi, la storia? ».

sue opere drammatiche (1), e la musica dei melodrammi cominciava a render popolari fra noi le invenzioni strane del poeta francese. Nasceva anche qui quel contrasto fra la curiosità della moltitudine e il giudizio dei critici che rende così amena la storia del gusto letterario attraverso i secoli. Perciò quando i *Burgravi*, rappresentati nel marzo 1843, caddero irreparabilmente sulle scene della Commedia francese, e poco dopo la *Lucrezia* del Ponsard trionfò all'*Odéon* (la 1ª rappresentazione avvenne il 22 aprile 1843) i critici nostrali mandarono un respiro di sollievo ed un'esclamazione di gioia (2). Finalmente il dramma romantico furibondo ed epilettico moriva! Finalmente rinasceva la severa, la temperata, la morale tragedia storica! La sconfitta dell'Hugo e il trionfo del Ponsard furono in Italia non meno che in Francia salutati come l'inizio di una nuova età dell'oro drammatica e tragica. Sulla *Rivista Europea* quel Giovanni Beduschi, che sedici anni prima in un *Discorso sullo stato della tragedia in Italia* aveva predetto al dramma storico un avvenire glorioso e se ne riprometteva un risorgimento del teatro nazionale, paragonava i *Burgravi* alla *Lucrezia*, e compiacendosi nel rilevare acremente (e non era difficile) le molte assurdità del dramma hughiano, levava al cielo la composta e classica struttura della tragedia ponsardiana (3). E non mancarono traduttori esperti che ne dessero saggio ai lettori italiani (4). Poichè, oltre all'esempio autorevole del Manzoni, oltre alla forza dell'educazione classica e alla temperanza innata dell'immaginazione

---

(1) Cfr. *Teatro compiuto di V. H.*, ridotto da G. Barbieri, Milano, Bonfanti, 1837. Incomincia coll'*Ernani* che, al pari degli altri drammi in versi, è ridotto in prosa.

(2) Cfr. *Rivista Europea*, 1843, P. I, p. 358, ove si dà una breve notizia dei *Burgravi*, e P. II, pp. 378-82, ove si annuncia con grandi lodi la prima rappresentazione della *Lucrezia*.

(3) *Riv. Eur.* (1843), P. IV, pp. 213-228, *I Burgravi di Hugo e la Lucrezia di Ponsard.*

(4) A. Guerrieri stampò nella *Riv. Eur.* (1843, II, pp. 383 sgg.) il *Sogno di Lucrezia* tradotto in versi sciolti; una traduzione dello stesso racconto, pure in isciolti, pubblicò A. Maffei nella *Strenna italiana* pel 1844.

nazionale, un'altra causa distoglieva allora le menti italiane dalle aberrazioni e dalle complicazioni del dramma romantico; il fervore cioè dell'idea nazionale, fiamma divampante in tutti i cuori, che voleva un teatro civile e morale, incitatore di energie e di fede, ricordante agli spettatori le glorie più belle del passato e le speranze e i doveri dell'avvenire (1).

Ora l'Hugo ha un bel ripetere nelle *prefazioni* ai suoi drammi che niuno più di lui riconosce il còmpito sociale del teatro, sente tutta la responsabilità di un agitatore di problemi morali, e vuole gettare nelle menti il germe di fecondi pensieri: la verità è che la maggior parte dei suoi lavori, come quelli del Dumas e della sua scuola, intendono unicamente a stimolare la curiosità, a sorprendere l'immaginazione, a intrecciare avventure singolari intorno a personaggi bizzarramente originali: sono insomma soltanto teatrali. Nessuna scuola letteraria più della romantica, in Francia almeno (e in molta parte anche in Germania) ha veramente recata ad effetto la formula dell'arte per l'arte. Contro tale inclinazione materialistica protestava con tanta energia Giuseppe Mazzini, e i patrioti italiani temevano con ragione l'influenza effeminatrice dell'immaginazione vagabonda ed oziosa (2).

---

(1) Cfr. G. Costetti, *Il Teatro italiano nel 1800*, indagini e ricordi, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901, pp. 136 sgg. Dopo aver osservato quale diluvio di drammacci francesi piovesse fra noi colla moda romantica dopo il 1830, scrive: « Però la corrente rivoluzionaria, repressa nel 1821 e ri« fluente nel 1831; il martirio dei fratelli Bandiera, le escursioni coraggiose « di Pasquale Muratori e dei suoi seguaci tra i contrafforti dell'Appennino « toscano, il quarantotto, insomma, ch'era nell'aria, modificò d'un tratto negli « ultimi anni di questo periodo l'invasamento generale per le commedie « francesi, e rese più benevole le orecchie dei capocomici alle supplicazioni « dei drammaturghi paesani. E diciamo drammaturghi, perchè erano proprio « drammi e drammi storici che da più anni si scrivevano celatamente, come « le liste dei carbonari; erano drammi storici inneggianti alle antiche glorie « d'Italia, alla bellezza del suo cielo, al sorriso del suo sole, alla corona del« l'arte che cingeva ancora la fronte alla dolce e sventurata regina ».

(2) Del resto anche la critica superiormente imparziale e libera da pregiudizi politici e sociali di F. De Sanctis non è troppo favorevole ai drammi dell'Hugo. Il critico napoletano difese bensì la *poetica* hughiana contro la

La tragedia, sia pur regolare e rigida, o il dramma storico liberamente materiato di grandi memorie e di insigni fatti nazionali temprava meglio gli animi e li disponeva all'azione.

XX. — Abbiamo detto sinora della critica; quanto ai poeti, essi si possono distinguere, riguardo al dramma romantico, in tre gruppi: i tragici propriamente detti, fedeli alla tradizione classica e alla forma alfieriana, rammorbidita però, e svincolata da certe catene troppo gravose; i fautori del dramma storico, più liberali e concilianti, che ammettevano certe arditezze romantiche, facevan buon viso alla prosa e alle scene ad effetto, e camminavano sulle orme degli stranieri, ma con meno foga d'immaginazione e maggior temperanza di stile; infine la turba oscura dei frettolosi raffazzonatori di drammi e commedie effimere, non d'altro preoccupati che di secondare la moda e riempire il teatro, i quali accolsero a festa la stramberia facilona dell'infimo romanticismo francese e ne presero ad imitare le più pazze trovate, ma che meritano a pena di esser ricordati dalla storia letteraria.

Al primo gruppo appartengono alcuni degli insigni poeti che abbiamo già ricordati: G. B. Niccolini, Carlo Marenco, il duca di

---

condanna cervellotica del Saint-Marc Girardin (cfr. *Saggi critici*, pp. 20 sgg.), ma giudicava che il Triboulet del *Roi s'amuse*, e in generale i personaggi dei drammi di V. Hugo son più *pensati* che *sentiti*, più meccanici che viventi. « Il critico ha in lui preceduto il poeta. Le diverse parti della con- « cezione stannosi dirimpetto, procedendo prima parallelamente, poi in anti- « tesi..... Ma l'anima non è fatta a pezzi, nè ad antitesi; tutto questo sa « di artificiale. E un maestro, il quale per far comprendere la lezione dà alle « sue idee una disposizione, non conforme alla loro natura, ma alla intel- « ligenza degli allievi. Il romanticismo è nato in Francia con questo difetto; « è stato un lavoro di riflessione più che di arte. Ciò che si trova qua e là « in Shakespeare, è stato dai romantici raccolto, condensato, messo in rilievo « e in antitesi. Triboulet, se debbo dir netto il mio pensiero, mi pare una « costruzione vivace, armonica, ben ordinata, ma non una perfetta creazione: « difetto comune a quasi tutte le concezioni drammatiche di Vittor Hugo ». Nel novembre del 1882 *Le Roi s'amuse* ricomparve solennemente sulle scene della Commedia francese, e non piacque: anche allora si rinnovarono in Italia le critiche contro la scarsa verità ed umanità del teatro dell'Hugo. Cfr. *Nuova Antologia*, 1° dicembre 1882, pp. 565 sgg.

Ventignano, il Fabbri ed altri minori. Essi fanno il viso dell'arme alle novità romantiche e ne dicono corna tutte le volte che possono, ma, scossi dall'irruenza e dalla foga esuberante dei drammi francesi, turbati da quell'alito delfico di poesia che vibra nei versi dell'Hugo, si sentono disorientati ed incerti. Vedono l'attenzione della folla allontanarsi da loro, comprendono che il teatro ha bisogno di una più calda e rapida intensità di azione, ma si terrebbero disonorati se dovessero piegarsi alle audacie dei novatori. Si dice che Casimiro Delavigne, anch'egli oscillante fra la tragedia ed il dramma, seccato dai successi clamorosi dei romantici, osservasse un giorno: « Certo quello che fanno l'Hugo « e il Dumas vale assai poco, ma impedisce di trovar buono quello « che faccio io ». Altrettanto pensava e diceva (1) in Italia

---

(1) Cfr. *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, raccolti da Atto Vannucci. In una lettera alla sig.ª Maddalena de Larche dell'8 settembre 1841 (vol. II, p. 268) il Niccolini scriveva, a proposito di una ristampa delle *Bellezze della letteratura italiana* da lui raccolte assieme al Bertolotti: « L'autorità del mio nome è pochissima, e non vi ha che la Romagna che « sia rimasta sana dalla peste del romanticismo. *Se si trattasse di un dramma « di Vittor Hugo o di Dumas, tutti correrebbero a comprarlo*: d'altre cose « non curano, e chi cerca di tenere in pregio i buoni studî è chiamato pe- « dante ». E in altra lettera del 7 giugno 1844 all'avv. Enrico Franceschi, che gli aveva mandato un dramma perchè lo facesse rappresentare da certo capocomico, racconta che costui ebbe a dirgli: « Veda, signor Niccolini, Vit- « torio Hugo ha ammazzato coi suoi drammi la tragedia ». E il Niccolini di rimando: « Finchè non ammazza i tragici viventi, lasciamolo fare, perchè da « uno dei tanti pazzi che lo imitano potrei avere un colpo di pugnale, o « essere avvelenato romanticamente anch'io, benchè non creda d'essere un « tragico » (*Ivi*, II, 336). E il duca di Ventignano in una satira *Il secolo decimonono*, così si sfogava contro i drammi romantici (cfr. *Iride*, an. VIII (1841), pp. 97 sgg.):

I vati... Ahi lasso! Onde non sia frustrata
L'onesta brama, a spigolar son tratto
In terra per mal'erbe attossicata,
Ove raro è il buon seme che disfatto
Non cada al primo germinar — Le scene?
Co' bordelli fermato or forse il patto,
Spesso vegg' io schifosamente oscene,
O tramutate, a molcer forse i cuori,
D'accoltellanti in sanguinose arene.

G. B. Niccolini, che è superiore certo al pallido poeta francese per sincerità di ispirazione e forza di poesia, ma ha pure non poche somiglianze con lui (1). Deplorando la corruzione del gusto e la scaduta dignità della scena, essi facevano alle nuove correnti qualche concessione formale, buttando via quasi del tutto le unità, aumentando i personaggi, complicando l'azione, cercando non senza sforzo, più intensi contrasti di passione (2). Un bel giorno anzi il Niccolini, che già nella *Matilde* aveva ridotto in sonanti e fluenti endecasillabi un dramma inglese, fu vinto dalla sirena romantica e nella *Rosmonda d'Inghilterra* (3) prese ad imitare l'Hugo. Quel Gualtiero, infatti, padre della sedotta Rosmonda, che al re Arrigo d'Inghilterra rimprovera con parole cocenti l'onta recata al suo onore è fratello germano del Saint-Vallière che affronta il re Francesco I nel 1° atto del *Roi s'amuse*, e Tebaldo, l'inviato segreto di Eleonora d'Aquitania, che tutto invigila e dirige, cui nulla sfugge, e che strappa il re alla passione che lo accieca per indurlo alle nozze di Eleonora, è una reminiscenza del Simone Renard che muove tutti i fili dell'intrigo nella *Maria Tudor* (4). Ma fu breve debolezza, e tosto il

---

E voi, Muse, pur voi, gli Olimpi allori
Fastidite talvolta, e fra lamenti
De' gufi, delle tombe infra gli orrori,
Temprar vi piace a lugubri concenti
L'arpa divina, con funereo stile
Cantando, quasi a sbigottir le genti.

(1) L'analogia tra i due poeti fu già indicata argutamente da Carlo Tenca in un articolo su G. B. Niccolini, pubblicato nella *Rivista Europea* del marzo e aprile 1845. Cfr. C. Tenca, *Prose e poesie scelte* a cura di T. Massarani, Milano, Hoepli, 1888, vol. I, pp. 75 sgg.

(2) Cfr. G. Mazzoni, *L'ottocento*, p. 441. Carlo Marenco, per es., divideva la sua *Cecilia di Baone*, non più in atti, ma in *giornate*, concessione curiosa al vezzo spagnuolo rinnovato da V. Hugo nei suoi drammi in prosa. Cfr. C. Marenco, *Tragedie inedite*, Firenze, Le Monnier, 1856.

(3) Firenze, Piatti, 1839.

(4) L'intrusione in questa tragedia di elementi romantici fu osservata anche dalla *Biblioteca italiana* (vol. 97, an. 1840, pp. 153 sgg.) la quale, però, fa risalire il romanticismo del Niccolini ad una fonte troppo remota e che mi pare assai dubbia. « Quella Rosmonda che veste l'abito di guerriero: i

Niccolini col *Filippo Strozzi* e coll'*Arnaldo* tornò alla tragedia storica, calda di eloquenza civile, cui deve la sua fama. Senonchè per la vastità e libertà dell'azione e per la ricchezza dei fatti e dei personaggi storici, che s'inquadrano nei consueti cinque atti, questi lavori non sono più tragedie nel senso classico della parola, ma veri e proprî drammi, come taluni dello Schiller o dello Shakespeare. Li anima l'amor di patria e l'ardente speranza del poeta, li applaude sulle scene l'acceso entusiasmo degli spettatori che già vedono balenare all'orizzonte l'aurora del rinnovamento nazionale. Si compiano i destini, si attenui l'ardore politico, e la tragedia, anche nella nuova sua forma, apparirà esausta e vicina alla morte.

XXI. — Si agitava per sottentrarle e raccoglierne l'eredità il dramma storico-romantico che, più che al Manzoni, chiedeva ispirazioni ed esempî ai grandi poeti stranieri, e ambiva acclimatare fra noi certe audacie del romanticismo francese, temperandole però in guisa da non urtare il buon senso italiano. Ne erano arditi e strenui propugnatori, intorno al 1840, G. Revere, G. Battaglia, F. dall'Ongaro, G. Rovani, il Turotti, il conte Pullè ed altri minori che avevan fatto della *Rivista Europea*, e in genere de' giornaletti teatrali o letterarî di Milano, la tribuna delle loro teorie. Ammiratori, ma temperati, dei lavori di Vittor Hugo e del Dumas, pronti a difenderli contro attacchi troppo violenti, ma disposti anche a riconoscerne i difetti e gli eccessi, essi volevano un dramma libero da ogni impaccio di convenzioni, ricco di interesse drammatico, caldo di forti passioni, ma verosimile, meditato, civile, non già straniero alla vita reale, ma legato a lei, e fonte di alti insegnamenti morali. Il teorico e il

---

« castelli, le torri, le tombe, il chiaror della luna, gli strepiti delle armi, « le improvvise rivoluzioni, i tradimenti, tutto ciò ne ricorda la pseudo-tra- « gedia di Giovanni Pindemonte ed altri drammi della facile scuola ». La *Rivista Europea*, invece, riprodusse nei suoi numeri di febbraio e marzo 1838 gran parte della tragedia del Niccolini, facendola precedere da vivissime lodi.

mecenate del gruppo fu Giacinto Battaglia, cui la ricchezza concedeva indipendenza di giudizî e ardimento di iniziativa. Dopo aver fondato e diretto il *Ricoglitore italiano e straniero*, che si fuse nel 1838 coll'*Indicatore*, dando origine alla *Rivista Europea*, dopo aver battagliato con larghezza di idee e di coltura, se non con eleganza di forma, in pro del romanticismo nostrale e più dello straniero in molti giornaletti milanesi di « amena lettera« tura », come il *Figaro*, il *Glissons, n'appuyons pas* (divenuto poi il *Telegrafo*) e la *Moda*, egli si volse con tutte le forze dell'ingegno alla poesia drammatica e volle essere ad un tempo poeta e iniziatore di una riforma tecnica del teatro italiano. Già negli anni 1835-37 egli aveva tentato con varia fortuna la commedia di costume (1), il dramma che si potrebbe dire borghese (2), e il dramma storico in prosa (3), lavori che raccoglieva nel 1837, pubblicandoli col titolo collettivo di *Saggi drammatici* (4). Ma l'esperienza fatta della scena gli aveva mostrato quali enormi difetti organici impacciassero e guastassero in Italia la produzione drammatica, e fattosi paladino di quella che Ferdinando Martini chiamò poi la « fisima del teatro nazionale », sognò arditamente di divenire il Richelieu creatore e legislatore di una riforma teatrale. Nel 1838 egli pubblicava un opuscolo, *Delle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia ed i modi di promuoverne il perfezionamento* (5), ove inveiva acremente contro la pessima amministrazione delle compagnie comiche ita-

---

(1) Cfr. *Evellina* (sic!) *o una donna da teatro, scene.*

(2) *Maria o la vendetta di una donna*, dramma in 3 atti, rappresentato per la prima volta in Milano il giorno 14 marzo 1836 dalla R. Compagnia al servizio di S. M. il Re di Sardegna, indi a Torino il giorno 13 giugno dell'anno stesso; e *Vittorina o le conseguenze di una scommessa*, dramma diviso in quattro *giornate*, rappr. la prima volta in Milano il 14 marzo 1837 dalla Compagnia reale sarda, e a Torino il 13 maggio dello stesso anno.

(3) *Giovanna prima, regina di Napoli*; non è detto se e quando sia comparso sulle scene.

(4) Milano, Pirotta, 1837.

(5) Milano, presso la Società degli editori, 1838.

liane, contro la venalità dei capocomici, contro l'istrionismo randagio a cui erano ridotti gli attori per campare la vita (1), contro le produzioni ciarlatanesche raffazzonate dal francese, cincischiate grottescamente dalla vanitosa inframmettenza di attrici sciocche, e di « primi amorosi » imbecilli, e tradotte alla carlona da letteratucoli affamati che buscavano, sì e no, venti franchi come compenso alle loro fatiche. Dipingeva pietosamente la misera condizione dei pochi giovani coscienziosi e colti che, sospinti dal fuoco nativo dell'ingegno chiamato al teatro, tentavano di far accettare ai capocomici le cose loro. Li descriveva umiliati dalle ripulse, lusingati per mesi e mesi da vane promesse, subiti talvolta a malincuore, e trascinati ad un *fiasco* immeritato dal mal volere degli attori che recitavano a vanvera e storpiavano i versi o le repliche migliori, e dalla sciagurata negligenza del decoro scenico; certi, ad ogni modo, di non essere pagati, neppure dopo un successo trionfale. Concludeva accennando all'idea di costituire con denari forniti da ricche e colte persone una compagnia stabile di attori, degnamente retribuita e abilmente diretta, che raccogliesse i più valenti, e rappresentasse con arte e studio le opere più insigni del teatro italiano e straniero; anzi prometteva di presentarne un disegno più particolareggiato e preciso. Esso comparve, infatti, l'anno dopo nella *Rivista Europea* (2), e s'intitolava: *Progetto di un Istituto drammatico lombardo*. Contiene un vero e proprio regolamento, foggiato evidentemente su quello che reggeva e regge in Francia il teatro nazionale della Commedia francese e che fu ideato dal Richelieu e

(1) « Nell'Italia nostra si contano forse più di quaranta compagnie dram- « matiche. Può dirsi che nel corso di un anno, prese nel loro assieme, esse « rappresentano trecento nuove produzioni teatrali diverse, fra tragedie, com- « medie, drammi e farse. Non è esagerazione affermare che la sola trentesima « parte di tali composizioni ottiene di rimandare non del tutto sdegnata la « sana porzione del pubblico; delle quaranta compagnie drammatiche che « girano l'Italia, una decina, a dir molto, non si regge nelle angustie, non « trascina con sè la vergogna di incessanti protesti e di sequestri ripetuti ». Cfr. *Op. cit.*, p. 1.

(2) An. 1839, P. I, pp. 536 sgg.

ritoccato da Napoleone. Propone che si fondi in Milano una scuola di recitazione con un dato numero di professori e di allievi. Fra questi dovevano reclutarsi gli attori delle compagnie sussidiate, quattro di numero, e vincolate da condizioni precise. Il denaro necessario sarebbe fornito da una « società per accomandita », che dovrebbe affidare la direzione tecnica ed artistica delle quattro compagnie a persona di larga coltura, di esperienza e di gusto. Il Battaglia indica poi le regole principali da seguirsi per la compilazione di un repertorio, per istituire concorsi e premi d'incoraggiamento agli autori, agli attori e agli allievi, per reclutare e vincolare gli attori all'Istituto, determinandone gli obblighi ed i diritti, per allestire degnamente la scena. E parlando dei lavori da rappresentarsi, egli rompe una lancia in favore del libero eclettismo romantico: « Colle migliori produzioni del « nostro moderno teatro si rappresenteranno i più noti drammi « delle straniere letterature, e sopra gli altri i sommi capolavori « del teatro tedesco, inglese e spagnuolo finora pressochè inten- « tati fra noi..... Il dì in cui si vedranno fra noi Shakespeare e « Schiller, Grillparzer e Müllner, avvicendati sulla medesima « scena con Alfieri e con Monti, con Ventignano e con Marenco; « Sheridan e Calderon, Moratin e Fredrò (?), con Goldoni e Fe- « derici, con Nota e Bon, quel dì sarà il primo di una nuova « êra drammatica per l'Italia ». Dei lavori francesi non parla, poichè gli italiani avevano anche troppe occasioni di leggerli o di vederli rappresentati; poi il Battaglia era sospetto di prediligerli di soverchio piuttosto che di trascurarli, e del resto nella prefazione ai suoi *Saggi drammatici* aveva francamente dichiarato di ispirarsi in teoria e in pratica al dramma romantico francese. Il teatro nato dalla rivoluzione, diceva egli, rotte le antiche e accademiche barriere fra tragedia e commedia, fra la scena che accoglie soltanto gli eroi, i principi, i potenti, e quella lasciata alle comiche vicende della piccola borghesia e della plebe, ha suscitato una nuova forma drammatica che ritragga tutta la società e tutta l'umanità, splendida e miserabile, virtuosa ed eroica, lasciando negli animi, come solco di luce, il desiderio di distrug-

gere il male, le colpe e le iniquità sociali. Perciò « i drammi di « Dumas, di Soulié, di Souvestre, di Desnoyer e d'altri di questa « scuola tanto accanitamente bersagliata da una critica cieca e « pedantesca, anche se difettosi, anche se mostruosi », splendono di un più alto fulgore morale che non tutti i volgari e scipiti intrighi della vecchia commedia ridanciana o lacrimosa, perchè vi freme quasi sempre un pensiero di redenzione e di ribellione. Sperava quindi che i lettori gli avrebbero perdonato se nei suoi *Saggi* « egli si addimostrava molto più ligio agli esempî e stu- « dioso dei modelli degli autori stranieri e massime dei francesi, « anzichè di quei che gli son pôrti più di rado nel suo medesimo « paese » (1). Per agevolare la conoscenza delle opere più illustri del teatro straniero ai lettori italiani il Battaglia si faceva nello stesso tempo iniziatore e direttore del *Museo drammatico,* o *Raccolta dei capolavori drammatici dei più noti autori moderni e contemporanei* (2), il cui *Prospetto* editoriale, firmato dal Battaglia, recava in fronte alcune parole di V. Hugo intorno all'ufficio della poesia drammatica, desunte dalla Prefazione dell'*Angelo* (3).

---

(1) Anche l'Anonimo che l'anno innanzi aveva parlato nella *Rivista Europea* (1838, P. III, pp. 344 sgg.) dell'opuscolo del Battaglia sulle *Condizioni attuali del teatro drammatico in Italia* invocava e sperava una rivoluzione simile a quella compiuta dai romantici sulle scene francesi: « Se sorgesse fra « noi un uomo di genio, *un Manzoni*, p. es., o, *per meglio dire*, *un altro* « *Shakespeare*, che dedicasse al teatro i proprî lavori e riportasse un paio « di trionfi, ma trionfi strepitosi, decisivi, universali, *come quello che riportò* « *Dumas* col suo primo dramma *Enrico III* al *Teatro francese*, che indusse « una totale rivoluzione e destò un vero fanatismo, io non dubiterei punto « di asserire che l'avvenire della nostra letteratura drammatica sarebbe as- « solutamente fissato ». Egli pure afferma: « Noi Italiani attualmente non « abbiamo un teatro drammatico nazionale; e solo quando saremo ben ben « persuasi di tale incontrastabile verità, che ogni dì più vien confermata « dai fatti, solo allora potremo tentare non inutili sforzi per la restaurazione « di questo importante ed efficace ramo della letteratura e dell'incivilimento ».

(2) Milano, Bonfanti, an. 1837 sgg.

(3) La I Serie del *Museo drammatico*, composta di sette lavori, comprendeva: 1) *Lucrezia Borgia* di V. Hugo; 2) *La Marescialla d'Ancre* di A. de Vigny; 3) il *Goetz di Berlichingen* di W. Goethe; 4) *Riccardo Darlington*

Ma non sembra che il disegno di costituire in Milano una Compagnia stabile di attori scelti trovasse subito calde adesioni, poichè nel 1840 G. Imperatori in certe sue *Osservazioni generali sulle compagnie drammatiche italiane* (1), ribatteva il chiodo di una riforma, lamentando l'anarchia della direzione, gli arbitrî pazzeschi degli attori, le stupide mutilazioni fatte nei drammi nostri e stranieri, e dando curiose notizie intorno al modo con cui si allestivano e si recitavano (2). Il Battaglia si decise allora a costituire con denari suoi una *Compagnia lombarda* composta di ottimi attori che rappresentò a Milano i lavori di lui e di altri

---

di A. Dumas; 5) *Il Ricco ed il Povero* di E. Souvestre; 6) *Teresa* di A. Dumas; 7) *A oltraggio segreto segreta vendetta* del Calderon. Nella II Serie, che incominciò ad uscire nel 1838, figurano: *Napoleone Buonaparte* e *Kean* di A. Dumas; *L'Avola* del Grillparzer; *La Signora di Lione* del Bulwer, ed altri drammi del Soulié, del Werner, dell'Hugo ecc. Gottardo Calvi, discorrendo di questa Raccolta in tre articoli comparsi nel *Figaro* (1838, nni 21, 22, 23) dava questo giudizio dell'autore di *Lucrezia Borgia*: « Vittore Hugo, dall'ingegno stragrande e vigoroso, dalla fervidissima imma- « ginativa, il più sublime poeta lirico della Francia moderna, il fantastico e « fremente scrittore del più bello ed interessante romanzo storico francese, « non volle lasciare intentato l'arringo drammatico. Ma essendosi egli pro- « posto fatalmente di sostituire mai sempre la fantasia alla realtà, l'ideale « al positivo, lo strano al naturale, e talvolta anche i delirî della sua mente « ai fatti della storia, sembra che sul teatro non abbia ottenuto quel trionfo « da lui riportato in altri rami della letteratura, e che l'*Hernani* gli aveva « quasi presagito anche in questo ».

(1) Cfr. *Rivista Europea*, 1840, P. 1, pp. 60 sgg.

(2) Cfr. p. 64, ove inveisce contro « quella falange di commedianti che « oggidì va fra di noi traducendo a man salva le produzioni d'oltr'alpe », e che « sopprimono magari uno, due, tre personaggi di un dramma, li fan di- « ventare giovani o vecchi a loro piacimento, tramutano le epoche, abbre- « viano le scene, ne omettono altre, i cui particolari avranno costato allo « Scribe, all'Hugo, a Dumas, a Melesville, a Ancelot e al Bayard ben più « tempo, studî e pensieri di quello che richiegga la facile audacia di ese- « guire un micidiale tratto di penna ». E più oltre ricorda di aver veduto una volta nella *Marescialla d'Ancre* d'A. de Vigny « scambiato senza tanti « scrupoli, a scanso di maggiori fastidi, con un libro un telaio da lavoro, in « una scena che, riprodotta con tutti quei minuti particolari domestici im- « maginati dall'autore, sarebbe riuscita a mille doppî più vera ed interes- « sante ». Tutto lo scritto è una pagina curiosa per la storia del costume teatrale in Italia.

autori della scuola storico-romantica, quali il Revere, il Rovani, il Turotti, il Pullè, assieme a lavori stranieri ed anche a tragedie classiche e a commedie di scuola goldoniana. Ma la spesa era ingente ed il B. cedè dopo qualche anno la Compagnia a Gustavo Modena, che la passò nel 1848 ad Alamanno Morelli (1). Il tentativo dell'impresario poeta poteva dirsi fallito, non solo perchè gli era mancato il consenso morale e pecuniario del paese, ma perchè non aveva potuto neppure radicare e far prosperare fra noi quella forma di dramma passionale e borghese a fondo storico che egli e gli amici suoi vagheggiavano. Forma ibrida, non meno di certe tragedie semi-romantiche, esso recava nascendo il germe della morte. Posto tra la verità storica e l'intrigo melodrammatico, tra la fiamma dell'ispirazione politica e l'accensione della passione romantica aveva titubato, cercando un freddo accordo di elementi repugnanti, da cui era rimasto assiderato. Mancavano agli autori la foga e l'audacia necessarie per lanciarsi tra i viluppi e gli intrighi del melodramma, coprendone l'impalcatura sconnessa colla porpora di un lirismo focoso; mancava anche più la virtù sovrana di penetrare nelle anime, di creare dei tipi, e di raccogliere così tutto l'interesse drammatico intorno al nascere e allo svolgersi delle passioni. La loro *poetica*, come la loro *arte*, tiene una via di mezzo tra la teoria del Manzoni e gli ardimenti dei romantici stranieri, e ricerca un dramma di azione e di personaggi mezzani o borghesi, senza voler rinunciare alla storia. Il Battaglia, che nelle sue *Idee sul dramma storico* (2) volle essere quasi l'Aristotele di quel gruppo, osserva che nel *Carmagnola*, nell'*Adelchi* e in genere nella tragedia di

---

(1) Cfr. G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, p. 192.

(2) *Idee sul dramma storico ne' suoi rapporti coll'odierno teatro italiano*, in G. BATTAGLIA, *Mosaico, saggi diversi di critica drammatica*, Milano, Guglielmini, 1845, pp. 237 sgg. Il libro, per molti riguardi notevole, è dedicato « agli artisti componenti la nuova *Compagnia drammatica lombarda* », e contiene tre vigorosi saggi sullo Shakespeare e le sue tragedie *Il re Giovanni* e *Riccardo II*, seguiti da una « Nota sui traduttori italiani di Shakespeare »: altri saggi su « Voltaire poeta tragico e imitatore di Shakespeare »; su

scuola manzoniana, cui non lesina, del resto, le lodi, il proposito di ritrarre in un vasto quadro tutto un popolo, tutto un conflitto, tutto un periodo storico, lumeggiandone i costumi, le passioni e gli errori, fa violenza alla struttura del dramma, subordina l'azione alla pittura dei tempi, disperde sui particolari e sul contorno quell'attenzione che dovrebbe raccogliersi tutta intorno al contrasto delle persone e dei sentimenti. Lo spettatore non iscorge subito ove sia il centro dell'azione, si smarrisce nel dedalo dei fatti e si svoglia. Ma la prima legge cui deve piegarsi il poeta drammatico « è quella di subordinare la forma dei « suoi componimenti alle molteplici esigenze che la scena im-« pone ». Perciò è assolutamente necessario liberarsi da certi preconcetti tirannici intorno all'intera verità dei fatti e alla rigorosa imparzialità storica; « è d'uopo rinunziare alla pretesa « di svolgere nelle ampie sue proporzioni la raffigurazione mo-« rale e politica di quei grandi periodi della storia, i quali, ove « siano ritratti con pennello maestro, otterranno di sedurre l'im-« maginazione e fare ammirato lo spirito di un lettore erudito « e ricco di fina perspicacia, ma sfuggiranno poco men che in-« compresi all'attenzione dello spettatore volgare, che nel teatro « non sa recar altro fuorchè molta suscettibilità di emozioni e « prontezza di istintivo criterio ». Il dramma storico e filosofico di proporzioni colossali potrà avere altri poeti, e tenterà sempre gli ingegni più eletti e più vasti, ma gli sarà preclusa la scena. E che si dovrà dunque sostituire alla erudita evocazione del passato? I soli casi « episodici », o così detti « domestici » dei personaggi che si mettono sulla scena, risponde il Battaglia. Il pubblico prende viva parte a quegli avvenimenti e a quegli spettacoli che hanno più stretta rispondenza o analogia coi casi della

---

« Shakespeare giudicato da Voltaire »; su « Voltaire e Shakespeare giudi-« cati dal Baretti », e infine uno studio sul Teatro spagnuolo, ove si discorre principalmente del Calderon, del Quintana e di Martinez de la Rosa. Tutti questi lavori, meno l'ultimo, erano già usciti nella *Rivista Europea* tra il 1839 e il '42.

vita quotidiana, della vita vissuta e comune. « L'aneddoto privato, « e sia pur questo di natura più o meno elevata, o comico, o « tragico, o semplicemente drammatico, ovvero misto; le peri- « pezie che riguardano gli individui e ne mutano le sorti preci- « pitandole dalla prosperità nella sventura attraverso a una più « o meno agitata catena di casi, non già quelle che decidono « della fortuna della società, delle masse, delle nazioni; ecco ciò « che più dappresso interessa il pubblico dei teatri e vale ad « eccitarne la curiosità, a svegliarne e commuoverne gli af- « fetti » (1). Così i grandi drammi storici dello Shakespeare, come il *Riccardo III*, l'*Enrico IV*, ecc., piacciono alle persone erudite, ma i drammi aneddotici, come *Otello*, o *Giulietta e Romeo*, commuovono e rapiscono tutti gli animi. Gli è che in questi casi della vita privata tutti sentono pulsare e fremere una più profonda umanità, che sveglia echi di dolore e d'amore in ogni animo; e in essi ha grande parte la donna, intorno a cui palpita la vita sentimentale e che nelle grandi catastrofi storiche, o è parte secondaria, o scompare nel tumulto e nel fragore dei destini che precipitano.

XXII. — Qualcuno potrebbe osservare che questo ideato dal Battaglia non è più il dramma storico, è il dramma mezzano e realista, il dramma *moderno* intessuto sui fatti della vita privata, sugli errori, sui dolori, sugli amori dell'esistenza giornaliera, il dramma quale sarà trattato più tardi da A. Dumas figlio, dall'Augier, dal Sardou, da Paolo Ferrari. Si noti infatti che il Battaglia non vuol già il fatto storico predominante sulla scena, e dietro di esso, sul secondo piano, il dramma domestico, come sfondo e come contorno, ma vuole anzi che i fatti storici stiano a far da cuscinetto o da trampolino alle passioni private. Egli osserva che, tanto, la piena verità ed esattezza storica non si può ottenere sulla scena, che i più famosi drammi storici, quali il

(1) Cfr. *Idee sul dramma storico*, pp. 246 sgg.

Don Carlos, la *Maria Stuart*, il *Wallenstein* dello Schiller, l'*Enrico VIII* o il *Giulio Cesare* dello Shakespeare, la *Lucrezia Borgia* dell'Hugo, il *Giovanni da Procida* del Niccolini formicolano di inesattezze, d'anacronismi, d'arbitrarî mutamenti recati dal poeta alla verità oggettiva, e si crede perciò licenziato a far a fiducia coi fatti storici, purchè l'azione drammatica e passionale ne tragga maggior rilievo ed efficacia. Ma e allora che ci sta a fare la storia? Perchè non buttarla risolutamente in un canto per rappresentare soltanto l'eterno conflitto delle passioni umane? Il Battaglia non ce lo dice e penso in verità che sarebbe assai impacciato a rispondere. Afferma che il dramma storico è l'erede diretto della tragedia, la quale sceglieva per lo più i suoi argomenti nell'antichità greca e romana, e senza curarsi della verità e del colore locale, ritraeva sentimenti e passioni nella loro astrattezza. Il dramma, invece, figlio della rivoluzione democratica, sostituisce la verità all'astrazione, l'analisi minuta e il particolare pittoresco alle frasi generiche e vacue, e trae i solenni personaggi, prima circonfusi da un'olimpica aureola, in mezzo agli uomini e a contatto della realtà. Con altre parole, il dramma storico deve volgarizzare la storia riducendola a una serie di aneddoti, mostrarci Giulio Cesare in veste da camera, e indurci a meditare quanta parte la lunghezza del naso di Cleopatra abbia avuto negli avvenimenti della storia antica. È un ben misero scopo, ma, il Battaglia non ne sa trovare altro migliore pel suo dramma storico-aneddotico-borghese. « Esso dovrà limitarsi ad offrire la pittura delle varie « e più o meno strepitose fasi della vita domestica, per addimo- « strare per quanta e quale catena di recondite cause ed effetti « i casi della famiglia si legano ai destini della patria, *e come « spesso questi dipendano da quelli e ne ricevano impulso*, e « come più spesso ancora quelli sono inesorabilmente da questi « generati e compiuti. E in ciò starà davvero il *principale inse- « gnamento morale* che dal dramma storico dovrà scaturire » (1).

(1) Cfr. *Op. cit.*, p. 278.

È evidente: l'ideale drammatico di questo riformatore sarebbe *Il bicchier d'acqua* dello Scribe: una serie di piccoli intrighi, di passioncelle e di fatterelli, che determina un grande avvenimento storico (1). Siamo già ben lontani dall'ideale manzoniano! Almeno questi drammaturghi della storia aneddotica avessero avuto un po' della sbalorditoia abilità dello Scribe nell'ordire un intrigo sulla scena!

La verità è che per un complesso di cause la storia, e principalmente la storia medioevale, fu di gran moda in Europa nella prima metà del secolo scorso. Il romanzo, la novella, il poema, la lirica, il dramma, la pittura ne erano saturi, e pareva non si potesse ammannire alcun cibo estetico senza quell'ingrediente. Del resto non giova al Battaglia farsi forte coll'esempio di tante tragedie e drammi gloriosi, ove la storia è violata o rifatta ad arbitrio del poeta. Nello Shakespeare, nello Schiller, nel Niccolini, nello stesso Vittor Hugo, è rispettato almeno il carattere e lo spirito dei tempi in cui si svolge l'azione; i personaggi eroici parlano un linguaggio eroico; il soffio epico del passato solleva gli animi e le parole, e splende nei versi la luce ideale di cui l'immaginazione umana suol rivestire un'età gloriosa: ma quando voi avete ridotto il fatto all'aneddoto e rimpicciolito i personaggi storici a proporzioni volgari, senza darmi in compenso, o una vasta evocazione dei tempi, o una intuizione geniale degli uomini, la poesia e l'interesse mancano al vostro dramma. È vero: nel *Wallenstein* e nella *Vergine d'Orléans* dello Schiller, come nel *Cromwell*, nell'*Hernani*, nel *Ruy Blas* di Vittor Hugo, si vedono i casi della vita comune e le piccole passioni umane influire stranamente sulla storia e sconvolgere ogni verità: ma è un difetto, non un pregio, di quelle grandi opere; compensato, nello Schiller, dall'armonia e dalla coesione di tutte le parti, dall'eloquenza ardente, dall'intensa luce morale che illumina dall'alto tutta l'a-

(1) Su tale concetto molto antico e molto popolare intorno alle tenui cagioni che determinano le catastrofi della storia, cfr. un curioso articolo di P. Bellezza, *Il naso di Cleopatra*, nella *Nuova Antologia*, 1° novembre 1903.

zione; nell'Hugo, dal torrente di immagini e di armonie possenti che travolge tutti i personaggi e ci rapisce, velando ai nostri occhi gli enormi difetti del dramma. E perciò occorre una genialità nativa, cui nessuna teoria può supplire. Il popolo, che s'affolla sempre più numeroso nei teatri, ama vedere il retroscena della storia, i grandi uomini lottanti colle miserie della vita, e le piccole cause che producono i grandi effetti? Può darsi, benchè l'Hugo, da cui avete preso l'idea, esageri alquanto (1), e tale prurito non possa durare poi sempre; ma voi saprete anche che egli vuole la storia trasformata o idealizzata secondo certi suoi preconcetti, vuole che la fantasia avventurosa e il rivolgimento impreveduto irrompano nell'ordito normale dei fatti e precipitino i personaggi in pieno melodramma. Ora vi sentite voi da tanto? O i vostri scrupoli di eruditi, e una certa sobrietà che proviene da scarso calore di fantasia ve lo impediscono? E allora abbandonate il dramma e dateci la commedia; lasciate lo sfondo ed il contorno pittoresco o lussuoso, e dateci la volgare realtà della vita; lasciate *Marion Delorme*, i gentiluomini impennacchiati, i duelli e le arguzie spagnolesche, il Re e il Cardinale, e scrivete *Antony* o la *Signora delle camelie* (2). Senonchè occorre molta arguzia, molta finezza di analisi, molta conoscenza della vita, molto ingegno insomma, per iscrivere una buona com-

---

(1) Si veda la Prefazione a *Marion Delorme* e la si confronti a ciò che il Battaglia scrive nelle *Idee sul dramma storico*, pp. 246-258. Anche l'Hugo vuole un dramma «storico e sociale», ma che sia fatto principalmente per il popolo. Si paragoni anche ciò che il poeta francese dice nella Prefazione dell'*Angelo tiranno di Padova* intorno alla «donna» nella società e sulla scena, colle parole del Battaglia, *Op. cit.*, pp. 248-251.

(2) Così il Dumas padre, che aveva incominciato scrivendo drammi storici e nazionali in prosa ed in verso, quali *Enrico III e la sua corte*, *Cristina di Svezia*, *Carlo VII presso i suoi grandi vassalli*, dopo essersi sbizzarrito nelle commedie storico-aneddotiche, come *Caterina Howard*, *Madamigella di Belle-Isle*, *L'Alchimiste* ecc., ove la storia sta a pigione e non è che un ornamento scenico, riprese e trattò di preferenza il dramma borghese, da lui iniziato trionfalmente coll'*Antony*, col *Riccardo Darlington*, col *Kean*. Cfr. H. Parigot, *Le drame d'A. Dumas*, Paris, Lévy, 1899, *passim* e principalmente P. III, pp. 283 sgg.

media drammatica: il Battaglia e gli altri della sua scuola trovarono assai più facile costruire drammi materiati di briciole storiche e cementati alla meglio con un po' d'amore, di gelosia o d'ambizione, non senza qualche timido tuffo nel melodramma funebre o sanguigno; e finirono collo spiacere a tutti. Si leggano infatti *Giovanna, regina di Napoli* (1837), *Filippo Maria Visconti* (1839), *Luisa Strozzi* (1839) di G. Battaglia; *Bianca Cappello* (1839) di G. Rovani, *Benvenuto Cellini* (1839) di Lorenzo Sonzogno, il *Conte d'Oppido* (1838) di Achille A. Rossi, *Pier delle Vigne* (1840) del Briano, il *Giovanni Anguissola* (1839) e la *Beatrice di Tenda* (1840) del Turotti, il *Cicco Simonetta* (1842) di G. Agrati, il *Girolamo Olgiato* (1843) e il *Lodovico il Moro* (1843) di Pietro Turati, e si sentirà l'invincibile tedio che si sprigiona da quelle scene. La storia vi è quasi sempre trattata con un certo riguardo, e taluno, come il Battaglia, aveva pubblicato un intero volume sui casi di Giovanna di Napoli prima di drammatizzarne la catastrofe; ma la vita, l'anima, la passione mancano a quei personaggi. Una persona storica ha quasi sempre due aspetti: quello reale, balenante nei fatti e nelle parole, spesso occulto al volgo che giudica dalle apparenze, spesso offuscato dalla passione di amici o di avversarî, e questo, solo il genio divinatore e suscitatore di uno Shakespeare può intuirlo ed evocarlo sulla scena; e quello leggendario e convenzionale, delineato dalla tradizione popolare, sempre più fosco o più luminoso del vero, ma perciò più atto a scuotere la fantasia della folla; e a questo si attennero di preferenza i poeti romantici. Anzi a dargli maggior rilievo gli annodarono intorno tutto un intrigo di casi e di passioni straordinarie, in mezzo alle quali egli potesse più eroicamente atteggiarsi e spiccare. Ma nei drammi di questa scuola, che possiamo chiamare lombarda, la verità storica non si anima, la fantasia o la leggenda non osano farsi avanti, e abbiamo una serie di scene più o meno storiche, che possono anche fornire una lettura gradevole, ma che non formano un vitale organismo drammatico. Vi si osservano qua e là certi tentativi di rianimare l'azione imitando le trovate sceniche e gli espedienti

melodrammatici dei romantici francesi (1): ma son saggi peritosi, timide audacie, che stuonano nella grigia monotonia dell'insieme e non afferrano la curiosità dello spettatore. Per giunta, manca loro il fascino del verso, che copre della sua eloquenza tante lacune e accarezza colla sua onda musicale gli spiriti ascoltanti, e nulla è più greve e tedioso della prosa ammuffita e pretensiosa, senza freschezza di tono o agilità di movenze, senza rilievo e senza energia, in cui parlano i personaggi di questi drammi. Un critico francese, Federico Mercey, discorrendone sulla *Revue des deux mondes* (2) con molta indulgenza, lodava sopra gli altri il Battaglia « che ha preso una via di mezzo tra la scuola clas« sica e la romantica, e può chiamarsi il Casimiro Delavigne « dell'Italia ». Il complimento può sembrar quasi un epigramma, oggi che l'opera del Delavigne è presso che interamente sommersa nell'oblio, ma in verità era soverchio per quelle anemiche larve di dramma, se si pensa che l'autore delle *Messeniennes* i versi, almeno, li sapeva scrivere, e assai bene. Certo convien fare onorevole eccezione per Giuseppe Revere, che nel 1838 aveva pubblicato il suo *Lorenzino de' Medici*, cui seguirono *I Piagnoni e gli Arrabbiati* (1843), il *Sampiero d'Ornano* e il *Marchese di Bedmar*, lavori di forte pensiero, di forma meditata e robusta, di profonda erudizione storica, ma sovraccarichi di particolari, prolissi talvolta, e, come li ebbe già a giudicare Carlo Cattaneo (3),

---

(1) Così nella *Giovanna regina di Napoli* si potrebbero trovare alcune reminiscenze della *Cristina di Svezia*, o *Stokholm, Fontainebleau e Roma* di A. Dumas; nella *Bianca Cappello* di G. Rovani troviamo uno sgherro dei *Dieci* che deriva certo dal truce e misterioso Homodei dell'*Angelo* di V. Hugo; nel *Conte Oppido* di Achille A. Rossi, l'intrigo ricorda talvolta il *Misura per misura* dello Shakespeare e la *Maria Tudor* dell'Hugo. E molti altri riscontri potrebbe fare chi esplorasse la congerie enorme dei drammi di scuola francese pubblicati in quel tempo.

(2) Cfr. *Rev. d. d. m.*, 1° settembre 1840; è il quarto di una serie di articoli sul *Teatro in Italia*: esso fu tradotto in italiano e pubblicato nella *Rivista Europea* del 1841, P. II, pp. 34 sgg. col titolo: *La commedia italiana, il dramma moderno e gli attori*, ed è assai importante per le molte note dichiarative che vi appose il traduttore, il quale firma G. T.

(3) Cfr. *Opere edite ed inedite*, Firenze, Lemonnier, 1881, vol. I, p. 65.

fatti più per la lettura che per la scena. È destino, sembra, del teatro italiano, che gli ingegni più eletti, quando si lasciano vincere dal desiderio di evocare drammaticamente la loro visione del passato, sdegnino di adattarla alle esigenze del palco scenico, e pensino a svolgere tutto il loro concetto più che a condensarlo per proiettarlo più intensamente nell'immaginazione degli spettatori.

XXIII. — Rimane infine la turba di quei drammi e melodrammi effimeri, che furono raffazzonati e scribacchiati alla peggio tra il 1840 ed il 1860 ad appagare la sensualità fantastica del pubblico, e, dopo averlo divertito per qualche giorno o per qualche mese, sparirono per sempre dagli affissi e dalle memorie. Essi sono tumulati nelle *Raccolte*, *Collezioni*, *Gallerie*, *Biblioteche* drammatiche e teatrali che gli editori rovesciavano a gara sul mercato librario e che divorava il nostro dilettantismo filodrammatico e il bisogno insaziabile di facili commozioni. Chi, fattosi animo, si mettesse a un faticoso e tedioso studio di analisi, che io non ho qui tempo di fare, vedrebbe con che sfacciataggine i nostri drammaturghi da strapazzo saccheggiassero i lavori dei romantici d'oltr'alpe. E si potrebbe scrivere così una pagina curiosa della storia, della coltura e del costume nostro nel secolo scorso; ma che ci avrebbe a fare la storia letteraria? Accanto a qualche scena del Battaglia, del Revere, del Dall'Ongaro, del Giacometti, ove l'imitazione non è sempre sicura, e forse, più che dai francesi, deriva da quei poeti inglesi e tedeschi a cui hanno attinto lar-

La *Biblioteca italiana*, invece, lo lodava per la copia ed esattezza delle notizie storiche su cui il dramma è costruito, ma la lode stessa mostra che questo è piuttosto una erudita riproduzione di un gruppo sociale in un dato momento storico, che un lavoro veramente scenico. « Ciò che molti au« tori di romanzi hanno promesso di voler insegnare: ciò che più di un « lettore ha forse troppo leggermente creduto di aver imparato da loro, si « trova davvero nel libro che annunziamo; vogliamo dire una storia rappre« sentata qual fu, o quale almeno ci vien raccontata dagli scrittori più degni « di fede ». Cfr. *Bibl. ital.*, vol. 93 (1839) pp. 164 sgg.

gamente gli Hugo e i Dumas, quanti aborti converrebbe esaminare, quanti imparaticci senz'ombra d'arte o di sentimento passare al crogiuolo della critica! Del resto tale ricerca condurrebbe a questa conclusione: che da noi si sono imitati, parafrasati, travestiti infinite volte i drammi dello Scribe e di A. Dumas; assai meno quelli di V. Hugo. L'autore dell'*Hernani* sorprende e stupisce gli animi, non li persuade; ha un'immaginazione sfrenata e gigantesca, ma non sa architettare abilmente un'azione. Tutti i mezzucci gli servono per iscatenare il torrente della declamazione e dei versi, ma chi consideri le vie per cui egli sospinge i personaggi a tanta demenza sentimentale e lirica, le trova puerili o assurde. Il Dumas, invece, artista troppo inferiore all'Hugo, scrittore facile e abbondante, ma scorretto, è un magico orditore di intrighi, e vince i più destri ed i più esperti nell'arte di annodare le scene, di giustificare le peripezie, di render verosimile e logico lo straordinario e il meraviglioso. L'Hugo stesso, quando per la febbre del successo volle fare opera più di drammaturgo che di poeta, ha preso ad imitare il Dumas; chè *Lucrezia Borgia* deriva dalla *Torre di Nesle*, *Maria Tudor* segue passo passo la *Cristina di Svezia*, e *Angelo* è una trascrizione in forma più sonora e potente di *Caterina Howard* (1). Anche i critici fra noi vantavano quasi concordemente l'eccellenza di A. Dumas, come autore drammatico, in confronto di V. Hugo. « Il Dumas, « scriveva l'*Eco* di Milano sin dal 1834, è il più grande per « avventura ed il più castigato fra gli autori drammatici fran- « cesi dei nostri giorni » (2); e le sue scene più audaci, abilmente condotte, parevano verosimili ed umane in confronto delle truculenti invenzioni della *Lucrezia Borgia* o del *Ruy Blas*. Al Dumas principalmente dunque, si deve dare il merito, o la colpa, dei rapimenti, dei duelli, delle scalate, delle imprese pazzamente avventurose, delle incredibili scommesse, degli eroi mi-

(1) Cfr. H. Parigot, *Le drame d'A. Dumas*, pp. 144 sgg.
(2) Numero doppio, 8-10 gennaio.

steriosi e fatali, delle orgie notturne in lugubri castelli ove s'appiatta il delitto, che fanno le spese di gran parte dei drammi scritti fra noi tra il 1835 ed il 1860 ed anche oltre. I poeti tragici, o tacevano scoraggiati ed irosi, o cercavano il culto devoto di rari lettori, da poi che i teatri erano loro quasi del tutto preclusi: il dramma dottamente storico aveva fatto cattiva prova; la tragedia manzoniana rimaneva solitaria nella pura sua linea architettonica entro la grande foresta del romanticismo già prossimo a morte (1); ormai tutto il teatro italiano *vivo*, cioè ricercato e applaudito, non era più che una copia pallida e servile di quello francese. Nel 1852 un critico anonimo, che assai probabilmente era Carlo Tenca, annunciando nel *Crepuscolo* (2) una collezione di lavori teatrali, *l'Italia drammatica*, che aveva incominciato a pubblicarsi l'anno innanzi in Torino, dolendosi dello squallore e della corruttela del teatro nostrale scriveva: « Il teatro francese ha recato non lieve danno al nostro, snatu-« rando in molta parte il gusto del pubblico e traviando il sano « concetto dell'arte. Innondando la scena di caratteri falsi e di « passioni false, cercando l'effetto a qualunque costo, e mirando « a scuotere la fantasia e i nervi degli spettatori, anzichè a pa-« droneggiare l'animo e i sensi, ha avvezzato le platee (3) a com-

---

(1) Del *Carmagnola* e dell'*Adelchi* scriveva il Sainte-Beuve, paragonandoli alle aberrazioni del dramma romantico: « Quando io penso a questi « due lavori isolati, che si ergono là giù come due belle colonne, e che pa-« revano offrirci in anticipazione il portico dell'edificio, lasciando a noi il « còmpito di continuarlo, io debbo quasi arrossire di ciò che è divenuto sotto « i nostri occhi questo sogno di teatro ». Cfr. il saggio su ***Manzoni e Fauriel*** in ***Portraits contemporains***, Paris, Lévy, 1870, IV, pp. 215 sgg.

(2) An. III, n° 14, 4 aprile 1852.

(3) Oltre che nelle traduzioni e riduzioni italiane le platee delle grandi città avevano potuto avvezzarsi ai drammi e melodrammi dell' Hugo, del Dumas, del Soulié, dello Scribe, del Duval, del Bayard ecc., udendoli recitare da Compagnie di attori francesi che percorrevano l'Italia con un repertorio prettamente romantico. Si veda ciò che dice della compagnia del Signor Doligny nella ***Rivista Europea*** del 1840 (P. II, pp. 204 sgg.) uno scrittore anonimo che non manca nè di acume nè di criterio. G. Battaglia, in una nota apposta a p. 216 di questo scritto, dice degli attori: « Ciò che costituisce

« muoversi alle esagerazioni e alle stranezze del melodramma,
« e a compiacersi di quell'arte tutta singulti e sorprese e intrugli
« e apparecchi drammatici che fa le spese dei teatri popolari di
« Parigi. E dacchè vanno mancando fra noi i più insigni degli
« autori, dacchè la nuova trasformazione dell'arte *ha fatto esi-*
« *liare dai repertori i capolavori della tragedia antica*, dacchè
« il divorzio tra la letteratura passata e la presente lascia un
« intervallo di indecisione e quasi di sterilità nel campo della
« poesia drammatica... questa prevalenza pressochè esclusiva di
« un'arte tutta spettacolo ha prodotto un guasto non facilmente
« riparabile ». Aveva dunque ragione quel capocomico che diceva
al Niccolini il dramma aver ammazzato la tragedia: anche i migliori e in apparenza più gelosi custodi dell'arte italiana erano
tratti « a modellare la forma e l'andamento scenico e lo stesso
« meccanismo delle passioni e degli intrecci... su uno stampo ar-
« tifizioso che accusa l'importazione forestiera » (1). Nè la triste

---

« la superiorità evidente dei comici francesi del Doligny sopra i nostri.....
« è più propriamente il metodo di recitazione da essi adottato, anzichè l'in-
« gegno individuale ed isolato di ciascuno dei medesimi ». Un secondo articolo *Sulla drammatica compagnia francese a Milano*, uscì nel fascicolo
seguente della *Rivista Europea*, pp. 408-15.

(1) Il critico reca ad esempio i drammi del De Boni: *Domenico Veneziano* e *Andrea del Castagno*, ove alcune belle scene storiche sono sciupate
da intrugli romantici, e il *Camoens* di Leone Fortis, « che ha tutto il carat-
« tere di uno di quei drammi misteriosi e a grande spettacolo, in cui tutto
« l'interesse dell'azione è raccomandato ai colpi di spada e di pugnale, alle
« congiure, alle chiavi segrete, ai nascondigli, agli assassinî, al solito corredo
« di colpi di scena che non dan fiato alla sorpresa ed al terrore del pubblico ».
Anzi l'autore, per evitare l'accusa di plagio, ne rifece alcuni atti e provocò
il giudizio di una commissione, che giudicò il dramma « originale »; e lo
sarà, « ma così impregnato di forme francesi, così fedelmente modellato alle
« loro combinazioni da melodramma, che non torna conto rivendicarlo all'ori-
« ginalità della nostra letteratura drammatica ». Parla anche, non senza lodi,
del *Carcere preventivo* di Giuseppe Vollo, che s'ispira forse al *Claudio Gueux*
di V. Hugo, e nel tema fondamentale precorre i *Miserabili*, poichè condanna
l'iniqua severità sociale come causa di molti delitti. Lo stesso argomento
trattarono in collaborazione Paulo Fambri e Vittorio Salmini nel dramma
Riabilitazione. Cfr. G. Costetti, *Op. cit.*, pp. 285-286; sul Vollo, cfr. *ivi*,
pp. 292-95.

moda era per cessare allora, come non era cessata mai dalla fine del secolo XVII in poi, se bene, prima la tragedia e il dramma caldo di amor patrio, poi il risvegliarsi della tradizione goldoniana coi primi lavori di Paolo Ferrari, allentasse od occultasse a intervalli l'irresistibile corrente romantica e melodrammatica.

XXIV. — Il naturale amore del volgo per gli spettacoli straordinarî e fantastici era alimentato e stimolato dall'opera di musica e dai balli che l'accompagnavano: vecchia e dispendiosa mania degli italiani, per cui anche nelle città minori si sprecavano somme enormi a scritturare ugole e gambe famose, mentre gli attori più eccellenti stentavano la vita, e nessun teatro sussidiava la misera scena di prosa (1). Ma quale spettacolo poteva compensare agli occhi e agli orecchi della folla le inverosimili peripezie dei libretti spettacolosi, su cui la musica gettava il fascino delle sue melodie sensualmente appassionate, o le magiche metamorfosi sceniche che servivano di sfondo alle fantastiche pantomime e alle capriole stupefacenti? E il melodramma musicale trovò materia eccellente nei drammi di Vittor Hugo, così poco adatti al teatro di prosa. Chi cercava, infatti, verosimiglianza di intreccio, naturalezza di scene, verità umana nei *libretti* per musica? Che importa se i personaggi gestiscano, urlino, si investano in un furore di passione inesplicabile? Anzi i peggiori difetti vi diventano virtù. Nessuna preparazione psicologica nel dramma, come non vi era commento o preparazione musicale nell'orchestra: ma ad ogni atto eran gridi di demenza frenetica che davan le ali alle note sonore dei duetti, dei terzetti, degli *a solo*, provocatrici di inauditi entusiasmi. I personaggi si

---

(1) Si veda quello che dice in proposito G. BATTAGLIA nell'opuscolo citato, *Delle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia*, pp. 33 sgg. La famosa, un tempo, commedia di P. Giacometti, *Il Poeta e la Ballerina* (1846) è una nobile protesta contro i vergognosi e stupidi entusiasmi della gioventù italiana per le mime e danzatrici del tempo. Cfr. G. COSTETTI, *Op. cit.*, pp. 179 sgg.

agitavano nel vuoto, è vero, come le magnifiche melodie zampillavano alto nell'aria, per ricadere su un fondo volgare di recitativi squallidamente noiosi, ma gli animi erano « scossi e inebriati » dalla melodia e l'intento era raggiunto. Ed oh! come le tombe imperiali di Aquisgrana ed il corno fatale di Ernani, le imprecazioni, gli scherni e i furori di Triboulet, i veleni e le bare di Lucrezia Borgia, le chiavi misteriose, gli aditi occulti e il crocifisso dell'*Angelo*, i travestimenti di Ruy Blas lacchè e ministro, finto gentiluomo ed eroe vero, eran fatti per suscitare l'invenzione melodica dei compositori e l'ammirazione furibonda delle platee! Perciò i facitori di libretti si precipitarono avidamente sulle invenzioni dell'Hugo (1). Primo Felice Romani, buon verseggiatore, trasse dal più truce dei suoi drammi, la *Lucrezia Borgia*, proprio l'anno in cui fu rappresentata a Parigi, l'argomento del melodramma famoso del Donizetti, che comparve sulle scene della Scala il 26 dicembre 1833.

L'anno dopo si rappresentava, pure a Milano, *Maria regina d'Inghilterra*, opera del maestro Giovanni Pacini su libretto del Tarantini desunto dalla *Maria Tudor* (2). E pure nel 1834 si rappresentava a Parigi, dieci anni avanti quello del Verdi, un *Ernani* del Gabussi su libretto del Rossi, che non piacque. Meglio di ogni altro parve comprendere il lirismo drammatico del poeta francese e renderlo nell'impeto concitato ed appassionato della sua musica Giuseppe Verdi, che nell'*Ernani* (1844) (3) e nel

---

(1) Intorno alle opere musicali derivate dai drammi di V. Hugo, cfr. gli articoli di Adolfo Jullien, *Les drames de V. Hugo et la musique*, comparsi nella *Revue et Gazette musicale* di Parigi, luglio 1872; ed anche H. Riemann, *Opern-Handbuch, Repertorium der dramatisch-musikalischen Litteratur*, Leipzig, Seemann, 1886.

(2) L'opera, che piacque poco a Milano, ricomparve sulle scene di Palermo l'11 febbraio 1843 col titolo, appunto, di *Maria Tudor*. Nel 1860 il Kachpéroff, un russo italianizzato, diede una *Maria Tudor* sul Teatro Reale di Nizza. Il Riemann ricorda un'altra opera di ugual titolo e argomento, musicata da Carlo Gomez su libretto del Braga e rappresentata la prima volta a Roma l'8 dicembre 1877.

(3) Un terzo *Ernani*, messo in musica dal Mazzucato, fu rappresentato a Genova nel 1849.

Rigoletto (1851) (che è il Triboulet del *Roi s'amuse*) rese immortalmente popolari fra noi i due strani protagonisti dell'Hugo. Ma questi non si mostrò molto grato ai maestri italiani, che pur davano tanta popolarità alle creature della sua fantasia, poichè, quando nel 1841 un tal Stefano Monnier tradusse in francese la *Lucrezia Borgia* di Felice Romani e l'editore Bernardo Latte la pubblicò assieme alla musica del Donizetti, l'Hugo, inflessibile ed acre sostenitore della proprietà letteraria, intentò un processo all'editore e a Giulio Baptiste, direttore del teatro di Metz, che aveva rappresentato l'opera non ostante il divieto del poeta, e ottenne dal Tribunale la condanna del Baptiste a una multa e il divieto al Lazare di vendere il melodramma (1). Ma il Teatro italiano di Parigi ci teneva alla musica della *Lucrezia* e il 14 gennaio 1845 annunciava la *Rinnegata*, opera in 4 atti, libretto del Giannone, musica del Donizetti. *La Rinnegata* non era che Lucrezia Borgia travestita ed esule in altri paesi. Essa si chiamava Zoraide; Alfonso d'Este, Abdallah; Gennaro, Alvaro de Luna, e tutti si pugnalavano o si avvelenavano a Granata invece che a Ferrara (2). E per gli stessi divieti draconiani l'*Ernani* del Verdi si acconciò a divenire il *Proscritto*, e Francesco I e Triboulet del *Roi s'amuse* divennero il duca di Mantova e Rigoletto. Solo più tardi, e grazie ad un'indennità concessa al poeta, *Ernani* e *Lucrezia Borgia* poterono cantare le proprie sventure sotto il vero loro nome. Più avveduto il Rossi

---

(1) Intorno alle origini e alle vicende di questo processo, disapprovato dagli amici stessi di V. Hugo, cfr. E. BIRÈ, *V. Hugo après 1830*, Paris, Didier, 1891, vol. II, cap. I, pp. 5 sgg.

(2) Quando si rappresentò la *Rinnegata*, Teofilo Gautier, grande *hugolâtre*, con di molte genuflessioni ed encomî, fece capire sul giornale *La Presse* al Maestro che egli avrebbe dovuto compiacersi, e non irritarsi, se altri artisti si ispiravano alle sue opere. « È bello (gli diceva tra l'altro) che nell'Italia « di Virgilio, di Dante, dell'Ariosto, del Tasso, ed anche di Cintio Giraldi e « di Luigi da Porto, questi collaboratori dello Shakespeare, non si possa accozzare un *libretto* senza ricorrere ai vostri capolavori! Voi servite quasi « d'immaginazione a questi popoli che ne hanno avuta tanta! Quale elogio « più bello! ». Cfr. E. BIRÈ, *Op. cit.*, II, p. 8.

traeva un libretto pel Mercadante dall'*Angelo tiranno di Padova*, assai prima che Arrigo Boito ricamasse su quella favola i versi della melodiosa *Gioconda* ponchielliana, ma l'intitolava il *Giuramento*, trasportandone l'azione, sotto altri nomi, nella Sicilia medievale (1).

Seguirono poi cinque *Ruy-Blas*, di cui uno solo musicalmente vitale, quello del Marchetti (2), e tre *Burgravi*, tutti e tre destinati a breve vita teatrale come il dramma che li aveva ispirati (3). Gli eroi puramente lirici del poeta francese eran fatti apposta per esalare sul palcoscenico la loro anima musicale, e certo non tocca a noi italiani dolercene, o lamentare che talvolta le sue tumultuarie invenzioni abbiano forzata o fuorviata l'ispirazione dei nostri grandi Maestri, poichè come non ricordare gli ardenti e fecondi entusiasmi che essi suscitarono, e gli squilli di guerra che essi sprigionarono a svegliare gli animi prostrati? (4).

---

(1) Il *Giuramento* fu dato la prima volta alla Scala il 26 novembre 1837. Anche qui si tratta di un uomo, Viscardo, amato da due donne: Bianca, moglie di Manfredi duca di Siracusa, ed una certa Eloisa, che corrisponde alla Tisbe dell'*Angelo*, e salva a prezzo della vita Bianca e Viscardo dalle insidie del solito traditore, che qui si chiama Brunoro (Homodei). Ma facendo di Eloisa una gran dama il librettista ha distrutto il significato sociale del dramma di V. Hugo, ove la vera eroina è Tisbe, donna caduta e redenta dall'amore come *Marion Delorme*. Nella *Gioconda* (1ª rappresentazione, Milano, 1876) la scena è trasportata da Padova e Venezia e i nomi tutti sono mutati, ma il nocciolo del dramma è identico, e Boito ha serbato nella Gioconda il carattere di Tisbe e in Barnaba l'Homodei birro e sicario segreto del Consiglio dei Dieci.

(2) Delle cinque opere tratte dal *Ruy Blas*, una è del musicista inglese Howard Glover, rappresentata a Londra sotto il titolo *Maritana* nel 1861; un'altra dello spagnuolo Francesco Chiaramonte, e s'intitola *Maria di Neubourg* (1ª rappresentazione, Bilbao, 1862); le altre tre sono italiane. La prima, del Principe Poniatowsky, fu data a Lucca nel 1842; la seconda, di Ferdinando Besanzoni, a Piacenza nel 1843; la terza, quella di Filippo Marchetti, trionfò a Milano il 3 aprile 1869 sotto il titolo *Una vendetta catalana* (il libretto è del d'Ormeville).

(3) Vien prima l'opera *I Burgravi* di Matteo Salvini (Milano, 1843); poi quella di F. Podestà (Bergamo, agosto, 1881) e nel dicembre dello stesso anno a Roma quella di Alessandro Orsini.

(4) Cfr. A. Franchetti, *V. Hugo e il melodramma italiano*, nel *Marzocco*

Tutto sommato però l'azione del teatro vittorhughiano, potente sul nostro melodramma per musica, fu scarsa assai sul dramma in versi, e più suggestiva, per dir così, che reale, più teorica che pratica. « Dacchè quello straordinario ingegno di « V. Hugo, scriveva Carlo Tenca sin dal 1840, con una parti- « zione più ingegnosa che vera, classificò i tempi nostri siccome « drammatici, la critica usurpò del tutto il regno del dramma, « e vi lavorò a suo agio, analizzando, distruggendo, fabbricando « teorie e sistemi, quasichè la critica potesse inventare o « creare » (1).

Il Tenca si riferisce alla Prefazione del *Cromwell*, ma anche le prefazioni agli altri drammi, e principalmente alla *Marion Delorme*, alla *Maria Tudor*, all'*Angelo* e al *Ruy Blas*, gettarono confusamente nei cervelli italiani certe idee vaghe intorno al còmpito sociale dell'arte, all'intento etico e didattico del dramma, alla redenzione della donna caduta, al miglioramento degli uomini per virtù della poesia, di cui si fecero forti poi tanti drammaturghi dozzinali a tentare le tesi più pazze o le morbosità più ripugnanti. Praticamente contribuì ad uccidere la tragedia, a giustificare agli occhi di molti coll'autorità del suo esempio e lo splendore dei suoi versi tutte le follie e le inverosimiglianze del teatro romantico, e preparò le vie al Dumas, allo Scribe, al Bayard, al Dennery. Ma l'arte di sorprendere gli spettatori, l'arte del giocoliere scenico la si imparava da altri più abili di lui. Quanto agli scrittori più dignitosi che badavano piuttosto al pensiero e all'arte che al successo, o procedono dalla scuola classica, o chiedono l'ispirazione fantastica ad altri poeti. I più notevoli, se non i migliori, lavori drammatici che desse allora la scuola romantica sono quelli di Pasquale de Virgilii. Ora *I Vespri Siciliani*, *Masaniello*, *la Commedia del secolo*,

---

del 26 febbraio 1902, ove egli abbozza un rapido confronto tra l'opera di V. Hugo e quella di G. Verdi.

(1) Cfr. *Rivista Europea*, 1840, P. III, p. 474.

derivano dallo Schiller, dal Byron, dal Werner, dal Quinet, poco o punto da V. Hugo (1).

XXV. — Quanto al romanzo, l'influenza esercitata da V. Hugo

(1) Il *Masaniello*, pubblicato nel 1840 (cfr. il vol. II delle *Opere scelte edite ed inedite* di P. de Virgilii, Napoli, tip. Italiana, 1870) col suo *Prologo in aria*, in cui lo *Spirito della ribellione* svolazzando sopra Napoli monologizza in versi sciolti e rimati sul destino dell'uomo e dei popoli, coi suoi *Cori* di esseri umani e soprannaturali, coi suoi *Intermezzi* lirici, fa pensare subito al *Faust*, ai drammi fantastici del Byron, come il *Manfredo* (che il De Virgilii tradusse) e il *Caino*, non che all'*Ahasverus* del Quinet, di cui il De Virgilii lasciò pure una traduzione inedita. V. Hugo, cui l'autore mandò in dono il suo dramma, gli scrisse che « l'alito del vecchio Dante era passato « sopra il suo spirito » (cfr. la nota 70 di B. Croce alle citate lezioni sulla *Letter. ital. del sec. XIX* di F. De Sanctis, p. 225, ove la lettera dell'Hugo è riferita per intero), ma sarebbe stato più esatto parlare del soffio byroniano. Dall'Hugo il De Virgilii avrà forse presa l'idea di dare un titolo particolare ai singoli atti o *Parti* del suo dramma: 1) *Il pericolo*; 2) *Il consiglio*; 3) *La giustizia*; 4) *Il giuramento*; 5) *L'assassinio*. Non vi son tracce di imitazione vittorughiana neppure nell'altro dramma in tre parti: *I Vespri Siciliani* (1841) (cfr. *Opere scelte*, vol. II); e quanto al *Secolo decimonono, epoche drammatiche*, che uscì pure in luce nel 1840 (Bruxelles, Société belge de la librairie), non è altro che la prima parte della *Commedia del secolo* pubblicata intera in tre parti nel 1870, ed è forse il libro più forsennatamente romantico che si stampasse in Italia nel secolo XIX. Arnoldo, l'eroe del dramma, è ammalato del morbo che rode l'*enfant du siècle* di A. de Musset e di cui morrà poi l'Armando del Prati; è un *poëte maudit* d'avanguardia, satanico, fatale, individualista ed egotista. Come tutti quelli che hanno le stigmate del genio secondo l'ideale byroniano egli è vagabondo e non ha senso morale. Gira il mondo, cade in mano dei masnadieri, va in convento, poi a Venezia a trovare il Byron, poi in Francia, a Parigi, ove gioca, ruba, seduce una contessa, ne ammazza il marito, e muore, o sembra che muoia, sul patibolo, imprecando contro il secolo malvagio e senza fede, per risorgere poi cospiratore e agitatore di popoli, rivoluzionario e framassone. Lavoro bizzarro, illuminato qua e là da bagliori geniali, e dove è già un presentimento del Baudelaire, di Nietzsche e del più sfrenato individualismo moderno; ma esso fa pensare al Goethe, al Byron, al Quinet, non certo a V. Hugo. Più tardi il De Virgilii pubblicò un terzo dramma storico, *Cola di Rienzi* (1861), ove il Carducci ebbe a rilevare alcune scene che ricordano il *Cromwell*: quella del ricevimento degli ambasciatori, e l'altra in cui al tribuno romano, come già al protettore dell'Inghilterra, si offre una corona. Cfr. G. Carducci, *Ceneri e Faville*, P. I, pp. 202-203, e B. Croce, nell'*Op. cit.*, n. 77, pp. 226 sgg.

in Italia fino al 1862, cioè fino ai *Miserabili*, è pressochè senza importanza. Qui, più che altrove, egli segue ed imita altri i quali hanno aperta la via; qui inoltre i suoi primi tentativi non valgono certo per la vigorosa originalità della forma i suoi lavori lirici o drammatici. *Han d'Islanda* (1823), romanzo tra il lugubre e l'umoristico, scritto per seguire l'andazzo, tradisce l'inesperienza giovanile, ed è una curiosa miscela di Walter Scott, di Maturin, di Anna Radcliff (1), non senza qualche reminiscenza, forse, dei *Masnadieri* dello Schiller (2). Poco più notevole è *Bug-Jargal* (1826), che diluisce nella vasta tela di un romanzo quella che in origine era stata una rapida e drammatica novella (3). Nell'*Ultimo giorno di un condannato a morte* (1829), la forma è più sicura e potente, più sobrio il colore, più originale la visione delle cose, ma l'orribile argomento, per quanto insolito, come poteva scuotere i nervi dei lettori italiani, che s'erano avvezzi a certe atroci descrizioni del Byron, e avevan già assaporato talune scene macabre della *Battaglia di Benevento* (1827-

(1) Cfr. E. Biré, *V. Hugo avant 1830*, cap. IX, pp. 287 sgg.

(2) È l'opinione almeno di Tullio Dandolo, che in un suo scritto curioso: *Disputazione letteraria ad una tavola d'osteria*, « frammento di un viaggio « attraverso le Alpi bernesi », pubblicata dall'*Eco* di Milano nei nn[i] 21-23 ottobre 1833, introduce uno Scozzese, un Inglese, un Americano, un Francese ed un Tedesco a discutere ad Interlaken di letteratura, celebrando ciascuno quella del proprio paese. Il tedesco se la piglia fieramente coi romantici francesi che si compiacciono troppo del satanico e del mostruoso e afferma che « dal *Corsaro* di Byron e dai *Briganti* di Schiller son derivati « Quasimodo, Bug-Jargal, Han d'Islanda e tanti altri spauracchî ». *Han d'Islanda* fu tradotto la prima volta in italiano nel 1831 col titolo: *Il Masnadiere islandese, romanzo storico del secolo XIII sulla Norvegia*, Milano, Truffi; è anonimo, perchè infatti anche la prima edizione del testo francese non aveva nome d'autore. È un lavoraccio bislacco e brulicante di errori. Nel 1835 ne uscì una versione assai buona per cura di G. Barbieri (Milano, Bonfanti), condotta sull'edizione francese del 1833, che ritoccava in più luoghi il testo primitivo e recava in fronte il nome di V. Hugo.

(3) Fu pubblicata da prima nel giornale *Il Conservatore letterario*, come saggio di un'opera intitolata *Racconti sotto la tenda*; cfr. Birè, *Op. cit.*, p. 219 e p. 288 sgg. La prima versione italiana fu pubblicata nel 1834 in 2 voll. (Milano, Bonfanti).

1828)? (1). E quando l'Hugo pubblicò il suo primo grande romanzo veramente storico, *Nostra Signora di Parigi*, quella forma letteraria aveva già toccato in Francia e fra noi la sua più alta espressione e cominciava a declinare.

L'inventore e il rivelatore del romanzo storico all'Italia, come a tutta l'Europa, fu (occorre dirlo?) Gualtiero Scott. Colui che vorrà fare per la nostra letteratura quella ricerca intorno alle origini e alle vicende del romanzo storico nel secolo XIX che il Maigron ha fatto per la Francia (2), rimarrà certo stupito del fascino immenso che i racconti del poeta scozzese esercitarono sull'immaginazione degli italiani (3). Al tocco malioso della sua mano parve cadere il velo d'ignoranza e d'oblio che avvolgeva il passato, e tutto il Medio Evo risorse col suo corteggio di barbari e di eroi, di cavalieri e di amori, di passioni feroci e di misticismo allucinato, di odî e di amori violenti, e apparve circonfuso da una nebbia di leggenda e di sogno che dava alla prospettiva di quel passato non so quali contorni fantastici e romanzeschi.

Trent'anni di gloria trionfale e di cieca ammirazione avvinsero all'opera di W. Scott tutti i cuori e tutte le fantasie, e col Byron l'Europa salutò in lui l'Omero dei nuovi tempi; ma in nessun paese i suoi libri destarono un moto d'imitazione più largo e benefico che in Italia. Qui non solo le menti s'accende-

---

(1) *Il Barbiere di Siviglia, giornale di Musica, Teatri e Varietà*, pubblicava nel 1834 (an. II, nni 26 e 35) due frammenti dell'*Ultimo giorno di un condannato* nella traduzione di Giambattista Menini. Nel 1835 il libro usciva tradotto per intero e corredato di note da G. B. Carta (Milano, Bonfanti). Esso piacque assai, poichè nel 1837 era già arrivato alla 4a edizione.

(2) *Le roman historique à l'époque romantique*, essai sur l'influence de Walter Scott, Paris, Hachette, 1898.

(3) Tra il 1825 ed il 1835, cioè sino a qualche anno dopo la morte dello Scott, si può dire che non usciva numero di giornale o rivista letteraria italiana che non recasse scritti intorno alla vita, alle opere, alle idee, al carattere del romanziere scozzese. Un anonimo osservava nel 1831 sull'*Eco* (no del 26 agosto): « Le macchine a vapore e i romanzi di W. Scott: ecco « i due gran termini ai discorsi dell'età nostra ».

vano di una viva e sincera ammirazione per il passato, non solo al contatto della sua fantasia gli storici ed i poeti acquistavan coscienza delle loro attitudini e si volgevano riverenti e devoti verso memorie gloriose, ma tutta la nazione, travagliata da un'ansia di rinnovamento politico, ritrovava nel romanzo storico il nutrimento intellettuale che più le conveniva (1). La narrazione esatta e metodica dei fatti e l'analisi fredda delle cause che determinano i mutamenti politici e sociali non bastava a intelletti giovani, inebbriati dal ricordo della recente epopea napoleonica, avidi di abbracciare e di sentire tutta la vita, e pensosi di un altro avvenire, di un nuovo destino. Il romanzo storico, invece, che suscitava dai regni della morte gli eroi dell'azione e del pensiero, li animava, mostrandoli vivi e frementi nella lotta cogli uomini e colle passioni, e resi simili a noi dalle angosce della sconfitta e dalle ebbrezze della vittoria, doveva parer veramente il poema epico dell'età moderna. Meglio ancora: esso dava agli Italiani divisi le prove della loro unità nazionale; riallacciava il presente al passato; al paese che era stato definito « un'espressione geografica » offriva le prove di una tradizione politica e guerriera, e col ricordo delle vittorie, delle vergogne, dei dolori e delle speranze comuni cementava negli animi divisi e discordi per tanti secoli l'idea dell'unione futura. Perciò il romanzo storico ebbe forse tra noi più insigni cultori che altrove, produsse opere più notevoli, e la sua storia, più che alla storia letteraria, appartiene a quella intellettuale e morale del popolo italiano.

---

(1) Si spiega così la grande abbondanza di studî, di dissertazioni, di critiche, di cui fu argomento il romanzo storico in Italia. Una vera colluvie di scritti teorici precedette ed accompagnò la produzione artistica, e non isdegnarono occuparsene eruditi e letterati solenni. Cfr. in proposito G. MAZZONI, *L'Ottocento*, pp. 303-09. Alle scritture ivi ricordate si può aggiungere: *Dei moderni romanzi*, memoria di COSTANZA MOSCHENI, Lucca, Baltresi, 1828; e la *Lettera di un romantico sul romanzo storico*, Milano, Società dei classici italiani, 1831, non che la curiosa risposta che gli dava « Un Ambrosiano » nell'*Eco* del 15 aprile (nº 45) di quello stesso anno.

XXVI. — In tanto fervore e ricchezza di produzione voi potrete seguire la traccia di varie imitazioni, oltre a quella preponderante dello Scott: del Lewis, per esempio, del Maturin, di Anna Radcliff, e, peggio ancora, del D'Arlincourt; ma tra esse sarà difficile scoprire un riflesso dei romanzi dell'Hugo. Già quando egli pubblicò nel 1831 *Notre-Dame* le principali correnti del romanzo storico si eran disegnate fra noi in forme tipiche ed estranee al moto romantico francese. Nel 1826 erano usciti i *Promessi Sposi*, e nel 1827 la *Battaglia di Benevento*; il romanzo della protesta sommessa, cristianamente accorata, ma fiduciosa nell'avvenire, e quello della ribellione aperta e sdegnosa contro gli uomini e contro il destino. Pure nel 1827, a non tener conto d'altri tentativi anteriori (1), G. B. Bazzoni col *Castello di Trezzo*, Casimiro Varese colla *Sibilla Odaleta* (2), iniziavano una serie di

---

(1) Intorno ai romanzi semi-storici di Defendente Sacchi e di Davide Bertolotti, cfr. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, pp. 295-96.

(2) Vale la pena di osservare che nella *Sibilla Odaleta* vi è una peripezia drammatica che ne ricorda una consimile di *Nostra Signora di Parigi*. La madre di Sibilla Odaleta, che, volendo vendicarsi dell'ebreo Malvezzi, per poco non uccide la propria figlia che essa crede morta, ci rammenta la povera reclusa e mentecatta che nel romanzo dell'Hugo odia la zingara Esmeralda, la minaccia di morte, e riconosce in lei la figlia che le era stata rapita, proprio quando giungono gli sgherri del re che condurranno l'Esmeralda al patibolo. Assai probabilmente i due scrittori imitano qui un modello comune, che potrebbe essere il romanziere irlandese Maturin (1782-1825), il più lugubre, il più mostruoso, il più macabro dei novellieri inglesi del tempo, iniziatore della scuola che si potrebbe dire « epilettica », il quale ha inventata appunto una peripezia analoga nel romanzo *La vendetta fatale o la famiglia Montorio*, pubblicato a Londra nel 1807 e tradotto in francese da J. Cohen col titolo: *La famille de Montorio*, Paris, 1822, in 5 voll. Io penso anche che colui il quale vorrà descrivere la genesi e lo svolgimento del romanzo storico in Italia dovrà cercarne le fonti, oltre che nello Scott, in parecchi di quei funerei romanzieri inglesi di secondo ordine che all'Europa dell'Impero e della Restaurazione, avida di commozioni violente, procurarono, spesso con espedienti grossolani, tanti brividi e tanti terrori, grazie alle loro trovate da beccamorto. Tali sono il Maturin, il Lewis, la Radcliff, Maria Goodwin e altri minori, e nei loro libri si troverà probabilmente l'origine di tante scene di terrore e di morte sparse in taluni romanzi del Varese, nell'*Ettore Fieramosca* del d'Azeglio (cfr. capp. dal IX al XI e il cap. XVI) e sopratutto

racconti storici, con minor vigore di intenti, con arte più inesperta, con mira meno alta, ma che meglio si accostavano ai romanzi dello Scott nel proporsi di dilettare il lettore colla narrazione di casi curiosi intrecciati alla rappresentazione di un dato periodo storico e dei suoi costumi.

Il Bazzoni continuò col *Falco della rupe* o la *Guerra di Musso* (1829) e con *La Bella Celeste degli Spadari*, anteriori al 1831, poi con i *Racconti storici* in due serie (1832 e 1839), coi *Guelfi dell'Imagna o il Castello di Clanezzo* (1841), colla *Zagranella o una pitocca del 1500* (1845), che nulla debbono a V. Hugo (1). Quanto al Varese, non ha che due romanzi posteriori al 1831, *Preziosa di Sanluri ossia i Montanari sardi* (1832) e *I Torriani e i Visconti*, pubblicati nel 1839, ma scritti sin dal 1832, e sono, come i precedenti, modellati sugli schemi e i tipi dello Scott, non senza qualche traccia dell'arte manzoniana. Dallo Scott soltanto, e non lo dissimula, procede Giovanni Campiglio, che nel 1830 pubblicò *La figlia d'un Ghibellino*, romanzo ammiratissimo, cui seguì *Il Conte di Lavagna* nel 1832 e *Lodovico il Moro* nel 1838 (2). Quanto ai romanzi che più o meno direttamente derivano dai *Promessi Sposi*, o comunque si ricongiungono alla scuola manzoniana, come *La Signora di Monza* (1829) (3) e la *Luisa Strozzi* (1833) del Rosini (4), l'*Ettore Fieramosca* (1833) (5) e il *Nicolò de' Lapi* (1841) (6) del d'Azeglio, il *Marco Visconti* (1834) (7) del Grossi, la *Margherita Pusterla* (1838) (8) di C. Cantù, per il criterio estetico che li ispira e l'in-

---

nella *Battaglia di Benevento*, nella *Beatrice Cenci* ed in quasi tutti i romanzi di F. D. Guerrazzi.

(1) Sul Bazzoni romanziere si veda un notevole scritto necrologico pubblicato nel *Crepuscolo* del 1850 dal Tenca (nº 38, 27 ottobre).

(2) Cfr. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, p. 297.

(3) Pisa, Capurro, 1829, in 3 voll.

(4) *Luisa Strozzi*, storia del secolo XVI, Pisa, Capurro, 1833, tomi 4.

(5) Milano, V. Ferrario, 1833.

(6) Milano, Borroni e Scotti, 1841, voll. 4.

(7) Milano, V. Ferrario, 1834, voll. 3.

(8) Milano, Gaspare Truffi, 1838, voll. 3.

tento che si propongono, ripugnano dall'imitazione dei romanzi francesi in genere e principalmente di quelli dell'Hugo. Può darsi che cercando minutamente si trovi qualche fuggevole riscontro di casi o di scene tra alcuno dei romanzi ricordati ed altri dell'Hugo, ma son lievi somiglianze, idee suggerite dalla moda letteraria del tempo, e chi sa non derivino da fonti comuni inglesi o tedesche? (1). Ci fu chi accennò ad un parallelo tra Vittor Hugo e il nostro Guerrazzi (2); ma la somiglianza è tutta superficiale, in quanto i due scrittori sembravano compiacersi in funebri visioni, in contrasti recisi di luce e di ombra, in una rappresentazione lirica e talvolta declamatoria delle cose e degli uomini; chè tutti sanno come l'idolo e il modello del Guerrazzi fosse il Byron. I romanzieri che, in quanto prendono a modello il Manzoni, potremmo dire della scuola lombarda, furono accu-

---

(1) Intorno alla formazione storica ed estetica di *Notre-Dame de Paris*, cfr. il libro III, cap. V del lavoro citato del Maigron, p. 332 sgg.; ed anche, *V. Hugo, leçons faites à l'École Normale Supérieure sous la direction de F. Brunetière*, Paris, Hachette, 1902, cap. IX, pp. 241 sgg. Intorno alle fonti storiche del romanzo, cfr. EDMOND HUGUET, *Quelques sources de Notre-Dame de Paris*, nella *Revue d'Histoire littéraire de la France*, an. VIII (1901), pp. 48 sgg., 425 sgg., 622 sgg. Circa le derivazioni da autori stranieri, cfr. MAIGRON, *Op. cit.*, p. 339, *n.* 1, e p. 341, *nn.* 1 e 3. Secondo il M. l'Hugo avrebbe imitato il carattere di Claudio Frollo, il prete lussurioso che l'amore rende scellerato, dal *Monaco* del Lewis; e molte delle morbose ed impure invenzioni del Lewis riappariscono pure nei romanzi del Guerrazzi, segnatamente nella *Battaglia di Benevento*. Per ciò che V. Hugo può aver attinto allo Schiller, cfr. E. POPPRITZ, *Schiller und Hugo*, nella rivista *Die neuren Sprachen*, vol. IX, n° 4 (citato dall'Huguet).

(2) Il paragone è di GOTTARDO CALVI (cfr. *Rivista Europea*, 1839, P. II, pp. 152 sgg.), a proposito della *Duchessa di S. Giuliano*, che il Guerrazzi pubblicò nella *Viola del pensiero*, « miscellanea di letteratura e morale » (Livorno, Sardi, 1839), che era una Strenna a cui collaborò il fiore dei letterati toscani. Il Gottardi parla con viva ammirazione « del celebre romanziere che « io crederei poter nomare (*sic*!) l'italiano Hugo, così per l'altezza dell'in- « gegno, la vivacità delle passioni, per l'ardente ed alcun poco sfrenata fan- « tasia, come per i difetti e per le stranezze che d'ordinario s'incontrano « nelle sue opere. Sono due genî del pari incompleti, ai quali le differenti « condizioni dei paesi in cui sorsero e in cui vivono procurano una diversa « fortuna, ed una riuscita disuguale, ma che in sostanza mi sembrano avere « tra loro molta rassomiglianza ».

sati di germanesimo, piuttosto che di soverchia ammirazione pel romanticismo francese (1), e se il Rosini, che era di cervello più debole, parve talvolta indulgere troppo alla manìa bislacca di ottenebrare il racconto col profondervi delitti ed orrori (2), gli altri, fedeli ai propositi di educazione civile e di severa moralità del maestro, tennero la loro arte quasi sempre immune dalle torbide invenzioni e dalle goffaggini di moda. A ragione, quindi, Francesco Ambrosoli, parlando *Della nostra letteratura nel 1836* (3), dopo aver accennato alla gran copia di romanzi storici che pullulavano fra noi come presso le altre nazioni, aggiungeva: « E forse che quando i posteri scriveranno la storia lette« raria dei nostri tempi, sarà gloriosa all'Italia questa materia « dei romanzi più che non si crederebbe al presente: perchè « rimarrà pure qualche opera a fare testimonianza che v'ebbe

---

(1) Il *Foglio settimanale di scienze, lettere ed arti* di Napoli, a proposito della *Margherita Pusterla* di C. Cantù, accusò nel 1839 « l'attuale lettera« tura lombarda » di andar contro la tradizione nazionale, ispirandosi ad idee ed a lavori tedeschi, di scambiare l'ispirazione vera con teorie sistematiche ed aprioristiche, di avvoltolarsi, per imitazione servile, in fantasie orride e strane che non possono essere materia d'arte. Sorse a difendere il romantiticismo lombardo un napoletano illustre, A. Tari, che nella *Rivista Europea* (gennaio 1840, pp. 24 sgg.) ribattè punto per punto le accuse, e con buone ragioni filosofiche ed estetiche prese a dimostrare che il moto romantico non è nato da un capriccio o da una teoria, ma dagli istinti più profondi della razza tedesca, e si diffuse in Europa perchè in armonia collo spirito nuovo dei tempi e colle aspirazioni dei popoli; sostenne che la letteratura « lu« gubre e orribile » di Francia e d'Italia non derivava dalla letteratura germanica, ma dallo Shakespeare, dal Byron, dal Calderon; difese i diritti dell'artista a rappresentare tutto il mondo fisico e morale, di cui son parte il brutto ed il deforme, e concluse affermando la pretta originalità della scuola lombarda e del gruppo manzoniano, e salutando in Milano il centro intellettuale d'Italia.

(2) *La Biblioteca italiana*, rendendo conto della *Luisa Strozzi* in due articoli (cfr. vol. 73, 1834, pp. 37-57 e 248-70) protestava contro certe scene troppo atroci del libro e invitava i romanzieri italiani a non meritarsi « l'ac« cusa data alla nuova letteratura sòrta da tre anni in Francia, per opera « singolarmente dello Janin e di V. Hugo », di mancare cioè di « convin« zione religiosa, di moralità, di buon gusto, di coscienza ».

(3) Nell'*Indicatore* di Milano, gennaio 1837, pp. 52 sgg.

« anche fra noi chi seppe, anche in questa parte, uguagliare gli « stranieri, senza aver taccia d'imitatore; e *saremo probabilmente « lodati perchè fummo temperanti, là dove alcuni altri popoli « si abbandonarono senza misura nè modo* ». Si doleva però che assieme ai romanzi di W. Scott, del Manzoni e dei manzoniani si leggessero tante traduzioni di novelle e romanzi stranieri « da cui siamo poco men che inondati, e dalle quali po« trebbe forse arguirsi che noi abbiamo creduto degni del mede« simo onore e l'*Ivanhoe*, e l'*Angelo tiranno di Padova*, e le « *Ultime ore di un condannato* ». L'Ambrosoli è troppo severo quando contrappone così sdegnosamente all'*Ivanhoe*, che egli ammira, i due lavori di V. Hugo, molto letti in Italia, quasi gli paresse inesplicabile l'ammirazione degli italiani. Troppe altre e ben peggiori invenzioni del romanticismo francese andavano a ruba fra noi in pessime traduzioni! Eppoi egli mostrava di non sapere, o non voleva ricordare, che in ogni tempo, sotto ed accanto alle vere opere letterarie, circola un fiume torbido ed abbondante di lavori effimeri che eccita e sazia la sete estetica della moltitudine, al cui palato ed al cui stomaco si confanno anche i cibi più grossolani, e che, vicino ai giovani e alle donne generose che nei romanzi del Manzoni, del Guerrazzi, del d'Azeglio, del Grossi cercavano l'ombra delle eroiche memorie e l'immagine della patria futura, era naturale ci fosse la turba che cerca nei libri soltanto il sollazzo, e l'oblio della vita faticosa. Perciò accanto alle traduzioni sbocciavano tanti romanzi pseudostorici, scritti in un italiano più o meno sciatto, e arieggianti tutti la moda d'oltr'alpe, inglese, francese o tedesca (1).

---

(1) Reco qui alcune citazioni alla rinfusa che potranno servire alla storia futura del romanzo storico: *Un papiro, ossia i Gladiatori nella caverna del Vesuvio*, romanzo del Signor A. N. M., Venezia, Andreola, 1826; F. Ottavio Renucci, *Quattro storiche novelle*, Venezia, Picotti, 1827; *Cecilia di Baone, ossia la Marca Trivigiana al finire del Medio-Evo*, narrazione storica di P. Z. (Pietro Zorsi), Venezia, Andreola, 1829; *Irene Delfino, storia veneziana del secolo VI*, Venezia, Gnoato, 1830; *La villa di S. Giuliano, storia veneziana del secolo VII, data in luce dall'autore di Irene*

E chi traesse questi morticini dalla fossa comune dell'oblìo, e si pigliasse la briga di leggerli, vi scoprirebbe certo più di una sfacciata imitazione dai romanzi dell'Hugo (1), se bene anche qui l'influenza del De Vigny, del Dumas, del Souliè, del Sue, del Bibliofilo Jacob (Paolo Lacroix) uguagli e superi forse per importanza la sua. Naturalmente: i migliori procuravano di serbarsi originali e proseguivano un ideale d'arte italiano e nazionale, e

---

Delfino, Venezia Gnoato, 1830; G. ORTI, *Crassa e Ceresio, fatto veronese del secolo XII*, Verona, Libanti, 1831; *Oldrado, racconto storico riguardante Milano alla seconda metà del secolo XII*, di G. C., Milano, Classici italiani, 1829; *Caterina Medici di Brono, novella del secolo XVII, raccontata da* A. MAURI, Milano, Nervetti, 1831; *Cornelia Bentivoglio ed Alfonso d'Este, novella* (di Anonimo), Milano, Pirotta, 1833; *Franco Allegri, racconto delle avventure proprie e di altri memorabili fatti del sec. XVI*, (Anonimo) Milano, Truffi, 1833; *Isnardo, ossia il milite romano, racconto italico* di GIOVANNI COLLEONI, Milano, Borroni e Scotti, 1837-39; G. CAMPIGLIO, *Lodovico il Moro, o Condizioni, usi, costumi, singolarità e memorabili avvenimenti di Milano sulla fine del secolo XV*, Milano, Truffi, 1837; L. SONZOGNO, *Donna Giustina Leyzaldi*, Milano, Sonzogno, 1838; G. BARBIERI, *Virtù e delitto* o *La famiglia del Masnadiero, novella storica del secolo XVI*, Milano, Bonfanti, 1838; B. SIGNORI, *Adelaide regina dei Langobardi*, Milano, a spese di Pietro Manzoni, 1838; L. DASTI, *La capanna del Vaccaro*, Pesaro, De Nobili, 1838; BASSANO FINOLA, *L'Orfanella delle Brianze*, Milano, Bonfanti, 1840. A partire dal *Niccolò de' Lapi*, che è del 1841, la produzione dei romanzi storici rallenta in Italia, un po' perchè la moda era passata ed il romanticismo declinava, e molto perchè la fenomenale fecondità dei Dumas, dei Sue, dei Souliè, dei Féval e degli altri appendicisti francesi bastava da sola a riempire le ingorde canne dei nostri lettori di romanzi inzafardati di falso colorito storico.

(1) P. es. la Strenna *Non ti scordar di me* per l'anno 1839 (Milano, Vallardi), contiene *Gli ultimi istanti di un malfattore, scene* di anonimo che si nasconde sotto le sigle S. M., e G. Calvi, discorrendone nella *Rivista Europea* (1839, P. I, p. 130), dice che « l'autore si propose di mostrare l'inutilità « della pena di morte, e di supplire nello stesso tempo ad una mancanza di « Vittor Hugo, il quale nel suo *famoso* libretto (*Le ultime ore* ecc.), non ac- « cennò, fra tutte le angosce del condannato, il rimorso ». Tracce dell'imitazione di V. Hugo si trovano pure nel romanzo di TITO DELABARRENGA, *Marinella* (Trieste, tip. del Lloyd austriaco, 1845), la cui azione si svolge ai tempi delle guerre fra la Serenissima e l'Imperatore Massimiliano I, ed ove la soave protagonista ricorda Esmeralda, mentre nella tragica e grottesca figura di Baccio la *Rivista Europea* (luglio 1845) vedeva una specie di « Quasimodo triestino ».

quelli che cercavano i facili successi scimiottando i pasticci romanzeschi di Francia trovavano negli scrittori volgari e faciloni più largo campo alle imitazioni od ai plagi (1).

XXVII. — Assai presto si volle tentare un confronto tra i *Promessi Sposi* e *Nostra Signora di Parigi* (2). Ma, come s'è detto, è difficile immaginare due cervelli d'artista, due temperamenti e due estetiche più diverse, cosicchè il parallelo, in questo caso, significa antitesi. V. Hugo, coloritore sovrano di spettacoli e di cose, narratore abbondante, epico, primitivo, lirico verboso e veemente, ma osservatore superficiale dell'anima umana, scrisse il suo romanzo in fretta, quasi a forza, costrettovi da un contratto librario, munito di una mediocre preparazione storica (3), e

---

(1) Bisogna eccettuarne, s'intende, A. de Vigny, che è un grande artista e un ricercatore coscienzioso dell'esattezza storica; i suoi racconti, se non piacquero quanto le immaginose rapsodie dei Dumas e dei Sue, furono molto letti in Italia. Il suo *Cinq-Mars o una congiura durante il regno di Luigi XIII* fu tradotto e corredato di diligenti note storiche da G. Barbieri nel 1837 (Milano, Bonfanti, 3 voll.). Il libro di novelle da lui pubblicato nel 1835 sotto il titolo *Grandezza e servitù militare*, nel 1837 era già stato tradotto due volte in italiano: da G. Barbieri, che pubblicò la sua versione in 2 voll. nella *Biblioteca di Gabinetto* edita dallo Stella, e da Antonio Piazza che la pubblicò col titolo: *Scene militari*, nella *Raccolta di romanzi storici* edita dal Pirotta.

(2) Di *Notre-Dame de Paris* discorre, alternando le lodi ai biasimi, C. Cantù nel suo lavoro più volte citato su V. Hugo, che uscì nel 1832. Il romanzo si diffuse presto in Italia nel testo francese, ma la prima versione in lingua italiana uscì nel 1837 sotto il titolo *La Zingara, romanzo di V. Hugo*, con note di G. Barbieri, Milano, Bonfanti, 1837 (4 voll.). Il traduttore pudibondo aveva tolto via alcuni accenni e frasi un po' arrischiate, principalmente nella scena d'amore tra Esmeralda e Febo di Chateaupers (lib. VII, cap. VIII), nei monologhi e nei delirî erotici di Claudio Frollo (lib. VIII, cap. IV, e lib. IV, cap. I), e *passim*. Di ciò lo lodava, annunciando il libro, la *Biblioteca italiana* (vol. 89 (1838), pp. 82-84), affermando che, anche dopo tali mutilazioni rimaneva intiero « il concetto dell'opera « originale e le sue principali bellezze, senza quelle parti che quasi spine « intorno alla rosa, rendevano pericoloso l'accostarvisi ».

(3) Cfr. in proposito lo studio citato di E. Huguet intorno alle *Sources de Notre-Dame de Paris*.

volle, come ha scritto egli stesso (1), fare opera « d'immaginazione, « di capriccio, di fantasia ». Tutti sanno, invece, con quali studî larghi e pazienti dell'età che egli voleva ritrarre si preparasse il Manzoni a scrivere i *Promessi Sposi*, ed è cosa risaputa come in lui, sotto la bonomia apparente, la forza dell'osservazione e dell'analisi che scende nel fondo degli animi e li scruta, superasse di gran lunga l'immaginazione poetica. Perciò il libro dell'Hugo riuscì una vasta tela di colorito tizianesco, ove brulica, s'agita e si urta in ridda vertiginosa una moltitudine variopinta di popolani e di soldati, di principi e di mendicanti, di preti e di zingari, posseduti da una vita violenta e convulsa, trascinati da una tragica fatalità (l'ἀνάγκη incisa sul muro della chiesa di Notre-Dame) all'orgia, alla follìa, alla morte, mentre sulle loro teste si profilano nel cielo azzurro i mille campanili, le torricelle, le mura merlate, i neri palazzi della Parigi medievale, e sopra ogni cosa dominano sovrane le fosche torri di Nostra Signora, abitate dal mostruoso Quasimodo. Ma ai personaggi manca un'anima ed un carattere: noi vediamo i loro visi tragici, soavi o difformi, non penetriamo nel loro spirito, non viviamo la loro vita, e gl'individui scompaiono quasi nell'immensa marea umana che li circonda. Il Manzoni, invece, descrittore sobrio, sebbene, quando occorra, sappia essere minuto e, come i grandi pittori fiamminghi, sprigionare dall'umile realtà un vivido fulgore di poesia; studioso più dell'anima umana che delle cose, più della vita interiore che dell'esterna, scrutatore finissimo di caratteri, siano essi superiori o volgari, irrigiditi nella tenace volontà del bene o del male, oppur fiacchi e trasmutabili per tutte guise sotto la pressione del caso, ha inteso rappresentare tutta una società e tutto un secolo nella sua esistenza intima ed esterna, nel suo aspetto sociale ed economico, nei suoi errori e nei suoi dolori, e narrando i casi di due poveri contadini ha saputo con-

---

(1) Cfr. la lettera di V. Hugo al libraio Gosselin ricordata dal MAIGRON, *Op. cit.*, p. 334, *n.* 4.

durci dalle classi più umili alle più alte, dalle fondamenta ai fastigi di quella società, e sotto la pomposa decorazione secentesca degli avvenimenti politici rivelarci le sofferenze, le gioie, le ribellioni, gli abbattimenti del popolo. E su quel gran quadro, invece dell'ombra di una ferrea fatalità in cui si compiace l'Hugo, egli proietta la luce del suo cristianesimo umanitario. Nulla egli concede « al capriccio e all'immaginazione », ma lo guida una coscienza scrupolosa di storico che non dà al suo quadro neppur un tocco di pennello che non risponda al vero; tanto che più tardi si condurrà ad affermare nel *Discorso sul romanzo storico* che la verità e l'invenzione non possono armonizzare in una vera opera d'arte, e che il romanzo misto di storia è un genere essenzialmente falso. E in questo eccedeva (1). È certo che a ritrarci la Lombardia del seicento sotto la dominazione spagnuola nessuna opera erudita può valere quanto i *Promessi Sposi*; quindi a ragione Carlo Tenca associava il nome del Manzoni a quello di Agostino Thierry nel vanto di aver sollevate alla luce della storia le moltitudini oscure che gli storici di vecchio stampo avevano lasciato nell'ombra per raccogliere tutta l'attenzione intorno ai Capi, ai Re, ai Conquistatori. « Quando le nazioni, non più « frammentate in ordini ed in caste, ebbero cominciato a rico« noscere la propria essenza in quella vasta solidarietà che ab« braccia tutti i partecipi del consorzio civile, dal primo all'ul« timo, quando una gara sublime di conati e di simpatie si fu « rivolta ad indagare le ignote miserie delle moltitudini e a cer« carvi rimedio, allora la storia ebbe nuovo e completo sviluppo « scientifico e letterario ». Tale rinnovamento della storia, come scienza e come arte, è rappresentato eccellentemente nella letteratura moderna dal Thierry e dal Manzoni. « Il popolo, che « Thierry introduceva nella storia, Manzoni lo introduceva nel

(1) La confutazione più acuta che io conosca degli argomenti addotti dal Manzoni in questo *Discorso* si trova in due articoli di C. Tenca pubblicati nel *Crepuscolo* del 10 e 17 novembre 1850. Cfr. TENCA, *Prose e poesie*, I, pp. 319 sgg.

« romanzo. I due intimi amici del Fauriel si scontravano, senza « saperlo forse, in un comune pensiero: la riabilitazione degli « oppressi, la rivendicazione del loro sacro diritto alla comune « pietà. Entrambi erano storici, entrambi risuscitavano il passato « nei loro libri, senonchè l'uno vi adoperava il soffio della scienza, « l'altro quello dell'arte » (1).

Il dotto archeologo francese Paolo Lacroix, fecondo scrittore di mediocri romanzi storici sotto lo pseudonimo di Bibliofilo Jacob, discorrendo della storia nei suoi rapporti colla finzione romanzesca nella prefazione d'un suo libro, *Les francs Taupins* (1834) sosteneva che la superiorità e l'eccellenza del romanzo storico in confronto della storia erano evidenti da poi che Walter Scott, il Manzoni e V. Hugo avevano scritto *Quintino Durward*, *I Promessi Sposi* e *Notre-Dame* (2); ma non era della stessa opinione quel critico della *Gazzetta di Francia*, che, annunziando sulla fine del 1832 una nuova traduzione francese dei *Promessi Sposi* fatta dal signor Montgrand, dopo aver prodigate grandi lodi al Manzoni, lamentava che la Francia, « cioè la nazione più « letteraria del mondo », non avesse il suo W. Scott e il suo Manzoni (3). Nel 1842 un Luigi Ugieri, discorrendo dottamente intorno *all'influenza della Francia nelle idee* contemporanee (4), metteva pure a confronto il romanzo del poeta francese e quello dell'italiano, e riconosceva l'eccellenza dell'Hugo « per la fan« tasia, l'invenzione di avvenimenti, l'arte dei contrasti », ma aggiungeva che il Manzoni lo vince di gran lunga « per la na« turalezza, l'evidenza, l'ammirabile proporzione delle parti. Il

---

(1) Si vedano i cinque articoli sul « Romanzo in Italia » pubblicati dal Tenca nel *Crepuscolo* del 1853 (14, 21, 28 agosto, 9, 16 ottobre), contributo notevole alla storia di questa forma letteraria nel secolo XIX; cfr. *Crepuscolo* del 21 agosto, p. 535.

(2) Cfr. L. MAIGRON, *Op. cit.*, p. 355.

(3) Il giudizio è riferito dall'*Eco* di Milano, an. VI, n° 1 (2 gennaio 1833). Anche il Maigron (*Op. cit.*, p. 355) riconosce che le opere dello Scott e del Manzoni sono un confronto assai pericoloso per *Notre-Dame de Paris*.

(4) Cfr. *Rivista Europea*, 1842, P. II, pp. 169 sgg., e principalmente p. 179.

« primo cerca costantemente l'effetto e cade nel tumido e nel-
« l'esagerato; il secondo, senza tanto apparato, tante macchine,
« tanto sfarzo, solo perchè non abbandona mai la retta strada,
« v'innonda di quella pura gioia che nasce dall'aspetto del vero,
« e quando è grande, lo è veramente, perchè è vero ». La forma non è peregrina, ma l'idea è giusta, e, quando si aggiunga che, insomma, l'Hugo è principalmente un immaginativo, e che il Manzoni, oltre che un artista, è anche uno psicologo e un moralista, il giudizio mi sembra accettabile e definitivo (1).

XXVIII. — È noto che dopo il 1843, nel marzo del quale anno la trilogia dei *Burgravi* cadde tra i fischi alla Commedia francese, l'attività letteraria di V. Hugo, instancabile e meravigliosa sino allora, cessa interamente per quasi dieci anni, cioè sino al Colpo di Stato del dicembre 1851 ed all'esilio. Ad indurlo al silenzio contribuì assai, insieme coll'irreparabile sconfitta del dramma romantico, contro cui la reazione sempre più gagliarda in favore della tragedia classica agitava fragorosamente il successo trionfale della *Lucrezia* del Ponsard, la tremenda sventura che colpì di lì a poco il cuore del padre, quando, il 4 settembre 1843 sua figlia maggiore Leopoldina, sposa da pochi mesi a Carlo Vacquerie, annegò col marito nella Senna. Poi il poeta, che sin dalle sue prime odi realiste e cattoliche aveva proclamato il diritto ed il dovere che ha lo scrittore di farsi guida, ammonitore e maestro degli uomini nei conflitti politici e sociali, e che, pur tenendosi fuori e sopra i partiti, consigliando la pietà per i vinti, la concordia fraterna, la libertà prudente e cosciente, aveva fatto capire che all'ora opportuna sarebbe disceso egli pure nella lotta, mosso fors'anche dall'ambizione di emulare il Lamartine, che già,

(1) Un rapido confronto tra il concetto che del romanticismo ebbe l'Hugo e quello del Manzoni ha tentato E. Panzacchi nel *Saggio critico su V. Hugo poeta lirico* (cfr. *V. Hugo, saggi crit. di* A. G. Barrili *ed* E. Panzacchi, con appendice di poesie scelte di V. Hugo, Milano, Treves, 1885, p. LV). Abbiamo già ricordato il paragone più ampio tra i due scrittori istituito da A. Graf, nel libro: *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino, Loescher, 1898.

nella sua solitaria opposizione si atteggiava ad Orfeo della repubblica futura, si lasciò afferrare dalla politica, e divenne ospite e familiare gradito del re Luigi Filippo d'Orléans. Nominato Pari di Francia il 13 aprile 1845, si occupò quasi soltanto di partiti, di discorsi e di voti (1). Ma oltre che le sue opere, già tanto numerose, bastavano a mantener viva la sua fama letteraria, i giornali e le riviste italiane davano premurosamente notizia della sua vita pubblica e raccoglievano ogni pagina che gli uscisse dalla penna. La *Rivista Europea* recava tradotto il discorso da lui pronunciato all'Accademia Francese, quando vi fu solennemente ricevuto il 3 giugno 1841 (2). Quella specie di Antologia periodica delle migliori opere francesi contemporanee che si stampava a Milano in lingua francese a partire dal 1842 (3), pubblicava nel 1843, in due numeri, tutto il dramma dei *Burgravi* (4), oltre ad un articolo critico sul dramma stesso (5). Nel 1845 riferiva per intero il discorso di ammissione del Sainte-Beuve all'Accademia e la risposta di V. Hugo (6), e l'anno dopo discorreva degli ostacoli opposti dal poeta alla rappresentazione delle opere musicali desunte dai suoi drammi (7). Nello stesso tempo cadevano le antipatie e le diffidenze che talune scene dei suoi lavori, acremente ingiuriose all'Italia, avevano suscitato fra noi contro l'uomo. Non che avvenisse qualche mutamento importante nella disposizione d'animo dell'Hugo verso gli Italiani, ma come egli ci aveva offesi nel nostro passato per seguire un vezzo ro-

---

(1) Su questo periodo della vita di V. Hugo cfr. E. Biré, *V. Hugo après 1830*, Paris, Perrin, 1891, vol. II, cap. III sgg., e F. Brunetière, *V. Hugo, leçons faites* ecc., vol. I, cap. XV, pp. 139 sgg.

(2) Cfr. *Rivista Europea*, 1841, P. II, pp. 341-66. La traduzione è di L. Tinagni.

(3) *Bibliothèque choisie des meilleures productions de la littérature française contemporaine*, Milan, chez Ch. Turati, libraire-éditeur (annate 1842-48).

(4) Cfr. an. II (1843), t. I, pp. 149 sgg., e pp. 297 sgg.

(5) An. II, t. I, pp. 114 sgg. L'articolo è preso da una rivista francese, ma non è detto da quale.

(6) An. IV (1845), t. I, pp. 416 sgg.

(7) An. V (1846), t. I, pp. 294 sgg.

mantico, ed anche persuaso da un certo suo concetto antitetico e molto ingenuo della storia che alla grandezza e all'energia romana amava contrapporre la decadenza odierna, così il soffio d'indipendenza che agitava la penisola e i recenti generosi tentativi di insurrezione scossero naturalmente la sua fantasia. Uomo di immaginazione feconda ed amplificatrice, ma di scarso sentimento, egli non era fatto per osservare la realtà viva sotto l'apparenza ingannatrice, per comprendere ed amare gli oscuri e infelici tentativi individuali, ma sentiva una simpatia spontanea per tutte le agitazioni nazionali, per i bei gesti collettivi, per le nobili idealità politiche ed umanitarie che sollevarono tanti cuori nella prima metà del secolo scorso. Così egli pubblicava nel 1840 una poesia, *Les deux côtés de l'horizon* (1), che la *Bibliothèque choisie* di Milano si affrettò a riprodurre (2), ed in cui egli alla prosperità sempre crescente dell'America contrapponeva la decadenza profonda dell'Italia, e rivolgendosi direttamente al Creatore con un verso famoso:

Et maintenant, Seigneur, expliquons-nous tous deux,

gli chiedeva conto di questa grande iniquità storica, e con un tôno di famigliarità rispettosa lo rimproverava di abbandonare nella schiavitù e nella miseria il popolo glorioso che ha dato due volte la civiltà al mondo, il paese ove sorge la città che è centro della fede cristiana:

L'Amérique surgit et Rome meurt! ta Rome!

Più tardi, nel 1847, alla Camera dei Pari egli celebrò le lodi di Pio IX, il papa liberale che sapeva conciliare l'amore della patria e l'amore di Dio, ed auspicò l'unificazione dell'Italia (3).

---

(1) Cfr. *Revue des deux mondes*, 15 dicembre 1842.

(2) An. I (1842), t. II, pp. 548 sgg.

(3) Cfr. V. HUGO, *Actes et paroles*, *Avant l'exil*, pp. 161-168. Il poema drammatico *Le Pape*, che il poeta pubblicò solo nel 1878, ma che fu scritto

Rovesciato il trono di Luigi Filippo dalla rivoluzione del febbraio 1848 e abolita la dignità di Pari, V. Hugo si presentò come candidato alla deputazione di Parigi, e fu nominato nelle elezioni suppletorie del 4 giugno. Sedette da prima a destra e colla maggioranza conservatrice approvò il 31 marzo 1849 un ordine del giorno di A. Thiers, con cui l'Assemblea Nazionale autorizzava il Governo « all'occupazione parziale e temporanea « di un punto qualunque dell'Italia, quando lo credesse neces- « sario per tutelare gli interessi e l'onore della Francia ». Si preparava così la spedizione del generale Oudinot contro la Repubblica romana fondata dal Mazzini e difesa dal Garibaldi. E il 7 maggio, quando l'Oudinot, dopo il grave scacco subìto sotto le mura di Roma il 30 aprile, chiedeva sollecitamente soccorsi, V. Hugo votò contro una mozione del deputato Senard che invitava il Governo a ritirare le milizie francesi dal Lazio (1). È giusto però anche ricordare che il 19 ottobre 1849 egli difese contro la parte più reazionaria dell'Assemblea legislativa la lettera che Luigi Napoleone, allora Presidente della Repubblica francese, aveva scritto al colonnello Edgardo Ney, suo aiutante di campo in missione a Roma, e nella quale il Principe Presidente, abbattuta ormai la Repubblica romana e restaurato il Pontefice, dettava a Pio IX un disegno di riforme che comprendeva l'amnistia generale, un'amministrazione secolare, codice napoleonico, governo liberale (2). Questo discorso escluse l'Hugo dalla Destra dell'Assemblea, ma rese più evidente la sua devozione a Luigi Buonaparte, a sostegno del quale il poeta, coadiuvato dai suoi figli, amici

---

nel 1848 (cfr. E. Biré, *Op. cit.*, II, pp. 110 sgg.) era certamente, in origine, un'apologia ardente di Pio IX, in onore del quale l'Hugo presagiva il « novus « ab integro saeculorum nascitur ordo » di Virgilio. Più tardi, divenuto fieramente avverso alla Chiesa ed al Papato, egli mutò l'apologia in satira atroce, immaginando che il Papa, all'uscire da una visione in cui gli è parso di vedere il regno evangelico della carità e dell'amore istaurato sulla terra, esclami: Che orribile sogno!

(1) Cfr. E. Biré, *V. Hugo après 1830*, II, cap. VIII, pp. 116 sgg.

(2) Cfr. *Actes et paroles*, *Avant l'exil*, pp. 289-308.

e discepoli, aveva fondato nel luglio 1848 il giornale l'*Évènement*. Quand'ecco sulla fine del 1849 l'Hugo diventa d'improvviso avversario implacabile del Buonaparte, per non essere stato ammesso, pare, a far parte del Ministero che il Presidente compose nell'ottobre di quell'anno. Egli passò allora all'estrema Sinistra, pronunciò discorsi violenti contro Luigi Napoleone e gli uomini a lui devoti, e divenne uno dei capi del gruppo repubblicano più radicale (1). Perciò, dopo il Colpo di Stato del 2 dicembre 1851, egli fu compreso nelle liste di proscrizione e dovette fuggire travestito nel Belgio. Di là, nell'agosto 1852, passò a Jersey, isola dell'arcipelago della Manica dipendente dall'Inghilterra, e più tardi (ottobre del 1855), nella vicina isola di Guernesey, ove rimase sino alla catastrofe di Sédan. Il suo esilio, quindi, doveva durare quanto il secondo Impero, diciannove anni.

XXIX. — Tutti o quasi tutti i critici francesi, ammiratori o detrattori dell'Hugo, ammettono che l'ispirazione dell'artista si ritemprò nell'esilio e che il poeta lirico, il poeta epico, il romanziere che erano in lui hanno raggiunto allora coi *Castighi* (1853), colle *Contemplazioni* (1856), colla prima serie della *Leggenda dei secoli* (1859), coi *Miserabili* (1862), colle *Canzoni delle strade e dei boschi* (1865), la loro suprema espressione estetica. Lontano dalle lotte letterarie che immiseriscono l'animo, dalle basse rivalità che lo inaspriscono, dalle lusinghe mondane, dalle ambizioni e dalle tentazioni corruttrici della politica, l'anima sua parve farsi più alta e profonda, la sua ispirazione rompere le anguste formule della scuola per estendersi a tutto l'universo sensibile ed ideale e cogliere negli infiniti aspetti della vita l'anima segreta e diffusa; il soffio dell'oceano passò sul suo cuore e lo riempì di voci profonde e di inaudite armonie; il ritmo dei suoi versi e dei suoi periodi parve animarsi di una vitalità più intensa. Pure potrebbe sembrare che di quegli anni in Italia si

(1) Cfr. E. Biré, *Op. cit.*, II, capp. XI-XII.

facesse meno attenzione alla voce del poeta. Dirò meglio: i suoi libri si leggevano quanto e forse più che nel periodo anteriore al 1848, ma la critica ed i giornali, comprese le riviste più importanti: *Il Crepuscolo*, *Il Cimento*, *La Rivista di Firenze* (1852-59), *La Rivista contemporanea*, *La Rivista italiana*, ne discorrono meno sovente, e solo quando qualche nuovo lavoro viene a scuotere il generale torpore. Eppure l'esilio stoicamente sopportato, il suo nuovo atteggiamento di acerrimo difensore della libertà e del diritto, la sua adesione ad ogni moto di rivendicazione nazionale e sociale che si disegnasse nel mondo, fecero appunto allora di V. Hugo uno dei nomi più popolari ed una delle guide intellettuali della democrazia cosmopolita. L'Italia combattente per la libertà e l'unità, la Polonia e Creta ribelli al durissimo giogo russo e turco, gli Spagnuoli dell'America del Sud lottanti per l'indipendenza, il Messico che vuole la repubblica, l'America e l'Europa antischiaviste, tutte le cause più buone invocano ed ottengono il suo incoraggiamento morale, la sua parola, il suo nome. E il nostro paese prima e meglio di ogni altro, poichè interpreti delle sue aspirazioni presso il poeta erano Mazzini e Garibaldi. Ad intercessione del primo egli pubblicò il 26 maggio 1856 nei giornali inglesi e belgi un appello in favore dell'unità dell'Italia che si sarebbe costituita a repubblica (1), e il 18 giugno 1860 caldeggiò a Jersey una sottoscrizione per venire in aiuto della spedizione garibaldina in Sicilia (2). Più tardi il comizio tenuto a Milano nel febbraio del 1865 per affermarvi l'abolizione della schiavitù fu posto sotto il suo patrocinio (3). Nel 1867, quando i fucili francesi interruppero a Mentana la marcia fatale dei garibaldini verso Roma egli celebrò i caduti e vituperò i vincitori in un'ardente e sdegnosa poesia, *Mentana*, che è dedicata a Garibaldi (4). Ma questo suo

---

(1) Cfr. *Actes et paroles*, *Pendant l'éxil*, pp. 223-28.
(2) *Ivi*, p. 326.
(3) *Ivi*, p. 340.
(4) Cfr. *Ivi*, pp. 407 sgg. Essa fu tradotta in versi sciolti da T. CANNIZ-

grandeggiare come profeta ed agitatore politico fu assai dannoso allo scrittore ed all'artista, in quanto le sue liriche, come i suoi romanzi, perdevano agli occhi della moltitudine il loro carattere estetico e divenivan libri di propaganda e di lotta, echi sonori di un partito, evangelî della democrazia. L'Italia poi meno di ogni altro paese era disposta ad occuparsi seriamente di opere d'arte. La nostra letteratura come la nostra critica nel secolo XIX non furono mai tanto anemiche, superficiali e affrettate come nel ventennio che va dal 1850 al 1870. Dopo la catastrofe del 1849, dopo i dolori, le discordie, le amarezze che seguirono alla possente fermentazione idealista che preparò il '48, quando la causa della libertà sembrava disperata per cinquant'anni almeno, e le livide nubi della reazione minacciavano da ogni punto dell'orizzonte politico, e il terzo Napoleone, imbrigliando e asservendo la Francia, toglieva alla democrazia europea la sua più certa speranza, e i più intrepidi ed i più forti, dispersi nelle carceri o negli esilî, chinavano il capo accasciati, non era certo il tempo di porgere orecchio alle molli armonie, o di svagarsi dietro sogni leggiadri, o di compiacersi in una serena rappresentazione della vita. Bisognava invece lavorare a rimarginare le ferite, a rinvigorire gli animi, a sollevare la patria, a ripristinarne le forze economiche, morali, sociali, a orientarne di nuovo l'attività nel conflitto degli interessi europei. E ben fecero a Milano, a Torino, a Firenze, a Napoli, i collaboratori e redattori del *Crepuscolo*, del *Cimento*, della *Rivista di Firenze*, della *Rivista contemporanea* ecc., dando alle questioni economiche e politiche la precedenza su quelle artistiche e letterarie, e della letteratura occupandosi principalmente in quanto poteva essere strumento di rigenerazione civile (1).

ZARO e aggiunta alla sua versione delle *Orientali*, Catania, Battiato, 1902, pp. 215-219.

(1) Parecchie notizie, sebbene un po' superficiali, sul movimento intellettuale in Piemonte negli anni tra il 1849 e il 1860 ha dato PIO FERRIERI nel libro *F. De Sanctis e la critica letteraria*, Milano, Hoepli, 1888, cap. IX,

Dopo il 1860 poi, i bisogni urgenti della nazione appena ricostituita, i gravi problemi economici e finanziari che premevano da ogni lato, l'ebbrezza del successo inatteso e quasi fulmineo, quella specie di eroica e grandiosa follìa che sollevò gli animi italiani fino al 1866, e l'abbattimento nervoso che tenne dietro alla sconfitta, tutto concorse a deprimere o a sperperare le forze letterarie della nazione. La lotta politica dominava e assorbiva tutto e tutti (1).

XXX. — Il primo lavoro, o piuttosto il primo sfogo dell'esule poeta, *Napoléon le petit* (pubblicato a Londra nell uglio 1852), fu, come in Francia, proibito in tutta Italia, non escluso il liberale Piemonte (2). Ugual sorte toccò agli *Châtiments*, stampati alla macchia nell'ottobre del 1853. Ma non occorre dire che, trattandosi di libri proibiti, se ne fece nei due paesi un largo contrabbando, e che amici e nemici di Napoleone vollero leggere quella serie magnifica di irruenti invettive. E come i vinti avranno sentito fremere in quelle strofe corrusche e lampeggianti al pari della spada di Nemesi i loro dolori, i loro rancori, le loro amarezze! Come la voce possente del solitario poeta, echeggiata dai flutti dell'Atlantico, sarà scesa a turbare sin nel profondo il loro cuore, suscitandovi rimpianti e propositi, temprando l'anima in uno stoico dolore e irradiandola di immortali speranze!

---

pp. 194 sgg. Si vedano anche *passim* i primi capitoli del libro di A. De Gubernatis, *Fibra, pagine di ricordi*, Roma, Forzani, 1900.

(1) Dell'Italia morale e intellettuale nel decennio tra il 1860 e il 1870 dà un quadro vivo e nitido G. Carducci nella prefazione ai *Levia Gravia*, (cfr. *Confessioni e Battaglie*, Serie I (*Opere*, IV), pp. 119 sgg.) e in *Dieci anni a dietro* (cfr. *Bozzetti e Scherme* in *Opere*, IX, pp. 267 sgg.).

(2) In una corrispondenza da Torino in data del 21 ottobre 1852 al *Crepuscolo* (an. III, n° 43) è detto che le relazioni tra il Piemonte e la Francia accennavano a guastarsi; di che il corrispondente si meravigliava, poichè il Governo piemontese aveva date evidenti dimostrazioni di cordialità al Governo del 2 dicembre, accettando trattati favorevoli alla Francia, ossequiando il Principe-Presidente, approvando una legge restrittiva dei diritti di stampa, e « facendo sequestrare ai confini, e sopprimendo la diffusione del *Napoléon* « *le petit* di V. Hugo ».

Se si paragona la veemenza della collera che agita i *Castighi* alla ragione che l'ha provocata, se si pensa che l'Hugo fu per molti anni il cantore più illustre della leggenda napoleonica e, per ammirazione allo zio, sostenitore devoto del nipote, si troverà forse una certa sproporzione tra la causa e l'effetto, parrà che l'amor proprio e la sensibilità del poeta trasmodino nell'espressione del dolore e dello sdegno. Ma questo carattere di amplificazione iperbolica e verbale che è inerente all'ingegno dell'Hugo contribuisce a trasformare la sua sconfitta personale nella sconfitta di tutta la causa democratica, identifica il suo esilio coll'esilio di tanti patrioti colpiti dalla reazione in Italia, in Germania, in Ungheria, in Polonia, dà alla sua voce la forza di un uragano d'odio e di minaccia, fa del suo libro la protesta eloquente della Rivoluzione vinta ma non domata. E chi sa quanti proscritti avranno trovato nei *Castighi* un conforto, un'ammonizione, una vendetta! Quanti saranno usciti da quella lettura più fermi nei loro propositi, più forti contro il dolore! Il poeta aveva una parola di pietà per tutti i popoli oppressi, un grido di minaccia contro tutti gli oppressori. Ecco qui l'Europa del 1850 sanguinante sotto gli artigli della tirannia:

Des sabres sont partout posées sur les provinces.
L'autel ment. On entend ceux qu'on nomme les princes
Jurer d'un front tranquille et sans baisser les yeux,
De faux serments qui font, tant ils navrent les âmes,
Tant ils sont monstrueux, effroyables, infames,
Remuer le tonnerre endormi dans les cieux.

. . . .

Les supplices d'Ancone emplissent les murailles,
Le pape Mastaï fusille ses ouailles;
Il pose là l'hostie et commande le feu.
Simoncelli périt le premier; tous les autres
Le suivent sans pâlir, tribuns, soldats, apôtres;
Ils meurent et s'en vont parler du prêtre à Dieu.

. . . .

Italie! Allemagne! ô Sicile! ô Hongrie!

Europe, aïeule en pleurs, de misère amaigrie,
Vos meilleurs fils sont morts; l'honneur sombre est absent.
Au midi l'échafaud, au nord un ossuaire,
La lune chaque nuit se lève en un suaire,
Le soleil chaque soir se couche dans du sang.

. . . .

Batthyani, Sandor, Poërio, victimes!
Pour le peuple et le droit en vain nous combattîmes.
Baudin (1) tombe, agitant son écharpe en lambeau.
Pleurez dans les forêts, pleurez sur les montagnes!
Où Dieu mit des édens les rois mettent des bagnes;
Venise est une chiourme et Naples est un tombeau.

Ma ecco che s'approssima il giorno della giustizia e della vendetta divina:

Avenir! avenir! voici que tout s'écroule!
Les pâles rois ont fui, la mer vient, le flot roule,
Peuples! le clairon sonne aux quatre coins du ciel;
Quelle fuite effrayante et sombre! les armées
S'en vont dans la tempête en cendres enflammées,
L'Épouvante se lève. Allons, dit l'Eternel! (2).

Ai generosi ribelli del 1848, a quella nobile generazione la quale tanto fermamente credeva in un Dio di equità e di bontà, quanto aborriva dal cattolicismo romano, il poeta mostra continuamente questo intervento di una superiore giustizia nelle vicende umane. Egli ripete loro il grido fatidico che ha udito vibrare nel vento marino:

Némésis! Némésis, lève-toi, vengeresse! (3).

Li esorta allo stoicismo severo e per essi, contrapponendo alle

(1) Baudin, uno dei deputati di Parigi che tentò sollevare il popolo contro il Colpo di Stato del 2 dicembre e fu ucciso sulle barricate dalle truppe devote a Luigi Napoleone. Cfr. *L'Histoire d'un crime* di V. Hugo (pubblicata nel 1877 ma scritta fin dal 1852).

(2) Cfr. *Les Châtiments*, lib. I, XII, *Carte d'Europe*.

(3) *Les Châtiments*, lib. III, XV, *Le bord de la mer*.

vili orgie dei trionfatori le tacite sofferenze dei vinti, intona il ritornello della sua fiera *Canzone*:

> Mangez, moi je préfère
> Ton pain noir, liberté! (1)

oppure l'altra canzone piena di speranza che egli ha colto nel vasto ritmo delle onde marine:

> L'énorme océan — car nous entendîmes
> Ses vagues chansons,
> Disait: Paraissez, vérités sublimes
> Et bleus horizons!
>
> Le monde captif, sans lois et sans règles,
> Est aux oppresseurs;
> Volez dans les cieux, ailes des grands aigles,
> Esprit des penseurs!
>
> Naissez, levez-vous sur les flots sonores,
> Sur les flots vermeils,
> Faites dans la nuit poindre vos aurores
> Peuples et soleils!
>
> Vous, — laissez passer la foudre et la brume,
> Les vents et les cris,
> *Affrontez l'orage, affrontez l'écume,*
> *Rochers et proscrits!* (2).

Faceva brillare sulle anime ottenebrate il raggio della stella meravigliosa apparsagli in sogno e da cui usciva una voce profetica:

> Je suis le caillou d'or et de feu que Dieu jette,
> Comme avec une fronde, au front noir de la nuit,
> Je suis ce qui renaît quand un monde est détruit.
> O nations! je suis la Poésie ardente,

---

(1) *Ivi*, lib. I, X, *Chanson*.
(2) *Ivi*, lib. VI, IV, *Chanson*.

J'ai brillé sur Moïse et j'ai brillé sur Dante.
Le lion océan est amoureux de moi.
J'arrive. Levez-vous, vertu, courage, foi!
Penseurs, esprits, montez sur la tour, sentinelles,
Paupières, ouvrez-vous, allumez-vous prunelles,
Terre, emeus le sillon, vie, éveille le bruit,
Debout, vous qui dormez! car celui qui me suit,
Car celui qui m'envoie en avant la première,
C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière! (1).

Lanciava, infine, per tutti, un grido di fede indomabile nell'avvenire:

Bannis! bannis! bannis! c'est là la destinée.
Ce qu'apporte le flux sera dans la journée
Repris par le reflux.
Les jours mauvais fuiront sans qu'on sache leur nombre,
Et les peuples joyeux et se penchant sur l'ombre
Diront: cela n'est plus.
. . . .
L'arbre saint du Progrès, autrefois chimérique,
Croîtra, couvrant l'Europe et couvrant l'Amérique,
Sur le passé détruit,
Et, laissant l'éther pur luire à travers ses branches,
Le jour apparaîtra plein de colombes blanches,
Plein d'étoiles la nuit (2).

In nessuna delle riviste o dei giornali del tempo, italiani o stranieri, si fa cenno dei *Castighi*, poichè l'Austria, la Spagna, il Belgio, la Svizzera, Napoli, il Piemonte, ecc., per odio alle idee rivoluzionarie, o per non inimicarsi la Francia, avevano proibito il libro (3), ma la sua efficacia fu immensa, e certo Francesco

(1) *Ivi*, lib. VI, XV, *Stella*.
(2) Cfr. in fine al volume: *Lux*.
(3) L'editore G. Hetzel, in un'« Avvertenza » premessa alla prima edizione che si stampò degli *Châtiments* in Francia, subito dopo Sédan, ricordava le innumerevoli edizioni alla macchia che si eran fatte di quel libro dal 1853 in poi senza il consenso dell'autore, poichè « la legislazione dell'impero

De Sanctis pensava anche ai *Castighi* quando nel 1856 scriveva nell'esilio a proposito delle *Contemplazioni* di V. Hugo: « Questo « libro mi è giunto nella mia solitudine, e, non so, ma mi è parso « il mio libro, la mia voce interiore, giunta ad un'altra anima, « e rimandatami più bella, musica del cielo! *Ma mère morte!* « *ma fille morte!* Ohimè! Quale di noi, infortunata generazione, « non potrebbe, crollando il capo, ritrovare nella sua memoria « questa funebre lista?..... Giovanezza, amore, gioia, sono per molti « una memoria, e per taluni, più infelici ancora, un desiderio « senza speranza. Il '48 ha imbianchite le teste dei giovani ed « ha loro detto: il libro del vostro avvenire è chiuso: vivete di « memorie, vecchi a trent'anni..... In questo libro le anime si la« mentano: *di tanti dolori, di tanti ignorati martirii qui è l'eco* « *sonora*: dall'ergastolo, dalle prigioni, dal patibolo, dall'esilio, « partono mille lugubri suoni che qui si raccolgono, funebre « musica ».

XXXI. — Alle *Contemplazioni*, libro di sublimi elegie e di tetre meditazioni, dedicarono in Italia due notevoli scritti Michele Coppino e Francesco De Sanctis. Quello del De Sanctis è più e meglio che uno studio critico, poichè l'illustre esule na-

---

« aveva il suo contraccolpo anche sugli altri paesi. Essa era tale che, per « aver la certezza del segreto, convenne stabilire una stamperia ed uno stam« patore apposito, e l'autore, come il suo editore, non avendo modo di eser« citare alcun diritto sul suo libro, non ha mai ricavato neppur un soldo « dallo spaccio enorme..... *Un numero immenso di copie degli Châtiments* « *in edizioni difettosissime si è così diffuso nel mondo intiero* ». Questa *Avvertenza* fu riprodotta in nota all'ediz. *ne varietur* (Hetzel et Quantin) delle *Opere* di V. Hugo, cfr. *Châtiments*, p. 369. Per l'Italia abbiamo la testimonianza di Angelo Brofferio, il quale nelle memorie autobiografiche che intitolò *I miei tempi*, discorrendo della ritirata di Russia che fiaccò la potenza del primo Napoleone, nel citare un passo della famosa *Espiazione* di V. Hugo (cfr. *Châtiments*, lib. V, XIII), osservava: « Furono così poco « divulgati questi versi, grazie alle cure della polizia francese, che i miei « lettori mi sapranno, senza dubbio, buon grado, di risvegliare per essi « l'eco di Jersey e le memorie vendicatrici dell'esilio » (cfr. *I miei tempi*, nuova ediz., Torino, R. Streglio, 1902, voll. II, p. 569).

poletano effonde in quelle pagine la tristezza profonda del suo dolore solitario ed esprime lo stato d'animo di molti esuli italiani (1). Non che vi manchi l'acume critico e la solita forza con che il De Sanctis discerne ed espone gli elementi primi e le energie generatrici della visione poetica; ma il rigore dell'analisi vi è addolcito da una diffusa e accorata tenerezza, come di chi sente troppa parte di sè nel libro che legge per poter essere giudice imparziale (2). Tuttavia, mentre egli ci mostra quali cause abbiano contribuito ad ampliare il mondo poetico dell'Hugo e ad attrarre il suo pensiero verso gli eterni problemi dell'essere, del male e della morte, vede anche tutta la debolezza e talvolta l'incoerenza filosofica della sua interpretazione dell'universo, che sembra risolversi da ultimo in una specie di manicheismo o catarismo medioevale. Egli giudica l'ispirazione filosofica delle *Contemplazioni* « una strana e anarchica mescolanza, dove si vede « l'uomo di questo secolo, il francese e Victor Hugo; il cattoli- « cismo sotto il braccio del panteismo e Jehovah che porge la « mano ad Hegel; un Dio personale, che fa atto di presenza e « vista per cerimonia, con disotto a lui la Natura, che regna e « governa in sua vece, eterna trasmigratrice, onnipresente ».

---

(1) Cfr. *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1881, p. 448.

(2) La miglior prova della viva attenzione con cui gli italiani colti seguivano il movimento letterario francese, nelle sue oscillazioni, nelle sue polemiche e fin nei suoi pettegolezzi ci è data dalle prime righe di questo *Saggio* del De Sanctis, ove il critico, ricordando l'immenso successo che le *Contemplazioni* avevano avuto in Francia, abbozza le macchiette costernate dei principali detrattori e avversarî dell'Hugo: « Gustavo Planche, perchè così « irritato? — Chiamare V. Hugo il Pindaro francese! — Che ti è avvenuto, « Luigi Veuillot, che hai la faccia verde? Qualche articolo contro il re di Na- « poli, o la lista al Papa? — Hai letto le *Contemplazioni*, mio caro? Bestem- « mie ed eresie. E 40.000 esemplari venduti! È la fine del mondo — Marchese, « ebbene? — Chi avrebbe creduto che il poeta della Vandea dovesse met- « tersi così sotto i calcagni i re ed i marchesi! Il mondo finisce, mio caro. « — Ponsard, questa mattina sei di una gravità più che accademica. *Con-* « *templazioni* di qua, *Contemplazioni* di là! Mai quest'uomo si è messo tanto « sotto i piedi il dizionario e la grammatica, il buon gusto ed i buoni prin- « cipî. Oh, il mondo se ne va! » (cfr. *Saggi crit.*, p. 447).

L'originalità di questa poesia consiste in un antropomorfismo spontaneo ed intuitivo che richiama alla mente l'efflorescenza mirabile dei miti primitivi; per esso il cosmo vive agli occhi dell'Hugo di una vita simpatica e intensa. « Egli ha spogliato l'uomo « delle sue forme e ne ha vestito la natura; l'uomo ringiovanisce « negli uccelli, negli alberi, nelle pietre..... La natura presso i « Greci è Dio, presso V. Hugo è uomo ». Il più grave difetto di queste liriche è l'analisi soverchia, l'abbondanza troppo minuta dei particolari, la ripetizione esauriente, quella che il De Sanctis chiama « dissoluzione instancabile delle forme », per cui l'immagine o l'idea non sono mai fissate in un atteggiamento definitivo, non vi dànno mai un concetto organico e preciso, ma sono « come apparizioni fuggevoli che ondeggiano e passano ». Ma ogni qualvolta il poeta, ferito nel più profondo dell'anima e quasi alle radici della sua esistenza spirituale, affronta la realtà viva e concreta, « allora la forma ripiglia i suoi diritti, e la poesia « ride nella sua anima col riso schietto ed ingenuo della prima « età, e V. Hugo si pone di un salto accanto ai primi poeti ». Tutti possono agevolmente discernere i difetti della sua poesia filosofica ed astratta; quando, però, « egli si affisa e si oblìa in « alcuna cosa, inchinati, o critico, e voi piegate le ginocchia, o « popoli; avete innanzi il primo poeta vivente » (1).

Assai meno notevole è lo scritto del Coppino (2), il quale in uno stile faticoso commenta questa idea non peregrina, che le rivoluzioni politiche e sociali stimolano e ritemprano gl'ingegni, e questi dall'attrito dei fatti e delle idee traggono fiamma a nuova operosità. Lo prova, egli dice, il mutamento, che è spesso un vero rinnovamento, compiutosi nell'arte del Lamartine, del Lamennais, dell'Hugo per efficacia del moto democratico, apportatore, massime in Francia, di così rapide e fortunose vicende politiche, e la nuova e più larga ispirazione che ciascuno di questi poeti ha

(1) *Saggi critici*, ed. cit., p. 448.
(2) Cfr. *Rivista contemporanea*, an. III, vol. VI (maggio 1856), pp. 743-766.

trovato nello sforzo di seguire la nuova corrente dell'età sua. Contrappone gli scritti dell'Hugo anteriori all'esilio, vibranti di fede nella vita e di speranze serene, alla poesia posteriore, ispirata dal dolore, e che gli pare più alta e più compiuta; ma aggiunge subito che egli vuol annunciare soltanto le *Contemplazioni*, non giudicarle. E tutt'insieme lo scritto ha un tôno più di meditazione storico-politica che di interpretazione e valutazione estetica. Pure il Coppino osserva giustamente come nel poeta francese la fantasia prevalga sull'affetto; e le bravure e virtuosità della forma in cui egli si compiace trova ripugnanti alle tradizioni della poesia italiana. Poeti arditissimi nel concetto e nell'espressione, come Dante e l'Ariosto, « non si piacquero giammai « in cotesti strani connubî di parole e di rime, ed osservarono « mai sempre sottilissime gradazioni di pensiero, per cui si pre« parava il luogo a qualunque varietà di pensieri e di corrispon« denti vocaboli, ma luogo sempre opportuno; e dalle immagini « svariatissime e novissime e ricchissime del primo riceve ric« chezza e splendore il concetto, come da bulino che profonda« mente incide ».

Nel 1859 usciva a Bruxelles la 1ª serie della *Leggenda dei secoli*, che si connette idealmente alle *Contemplazioni*. In queste, fra le tristezze del presente e guardando con rimpianto amarissimo alle rovine di un passato che fu sì dolce, il poeta afferma liricamente la sua fede nell'avvenire, i presentimenti sicuri di un'aurora più bella, la sua visione di un universo cosciente ove il male scende sempre più in basso, mentre l'anima si eleva purificata dal dolore per espandersi ed affermarsi nella conoscenza perfetta. La *Leggenda dei secoli* colorisce epicamente la stessa idea in una serie di quadri, nei quali è rappresentata in tempi ed in momenti diversi della sua storica trasformazione l'umanità che fra errori, superstizioni e cadute sanguinose conquista dolorando il progresso morale e s'avvicina al termine ideale della sua perfezione. La prima serie della *Leggenda* (la seconda è del 1877, la terza del 1883) mi pare assai superiore alle altre due: certo è quella ove le varie attitudini e virtù poetiche dell'Hugo si con-

temperano in più armonioso equilibrio. Accanto alla divina evocazione della notte biblica in cui si consumarono le nuove nozze di Ruth (*Booz endormi*), accanto a quelle grandi fantasie liriche che s'intitolano: *Le sacre de la femme* e *La Conscience*, vi troviamo poemetti come *Les noces de Roland*, *Le petit roi de Galice*, *Eviradnus*, ove passa veramente il soffio eroico dell'epica primitiva, e la visione larga e serena della realtà, l'abbondanza dei particolari, l'ampiezza ubertosa delle similitudini ha qualche cosa di antico e di omerico. Ma gl'italiani non mostrarono di accorgersi di quel libro: verso altri sogni si tendevano allora violentemente tutte le energie del loro animo, e le grandi speranze deluse dal trattato di Villafranca e l'ansia di nuove lotte imminenti turbavano gli animi e li facevano sordi alle voci dei poeti.

Dei nostri critici maggiori il solo Eugenio Camerini ebbe ad occuparsi della *Leggenda* in un suo scritto del 1861 (1), e, cosa singolare in lui che aveva l'ammirazione pronta e fervente e che tante lodi prodigò ai *Miserabili* di lì a poco, non vi si mostra gran fatto entusiasta del tentativo epico dell'Hugo. Spiacevagli che in luogo di un poema egli ci avesse dato gli « spic« cioli di un'epopea », e che rappresentando il trasformarsi e l'assurgere sempre più alto dell'umanità nei tempi, il poeta dèsse alla propria visione una forma frammentaria. Parevagli che tra le varie scene mancasse uno stretto vincolo ideale e che ciascuna per sè fosse congegnata come una tesi a provare questo assunto: la tirannia dei re e dei sacerdoti umilia l'uomo e l'imbestia; ma egli a poco a poco ne rompe le catene secolari e ritrova, insieme alla libertà, anche la coscienza, la giustizia, la carità. E colla consueta prontezza nel cogliere le analogie ideali fra i varî scrittori egli aggiungeva argutamente: « V. Hugo è un Condorcet poeta », chè il Condorcet meglio degli altri razionalisti francesi del secolo XVIII era stato l'apostolo della dottrina che afferma continuo

(1) Cfr. E. Camerini, *Profili letterarî*, Firenze, Barbera, 1870. pp. 287 sgg.

ed indefinito il progresso dell'uomo. Nè gli sfuggì la somiglianza, certo fortuita, ma tanto più significativa, che era tra l'idea ispiratrice della *Leggenda* e il disegno di una serie di poemi epico-lirici con intento etico e religioso, messo avanti sette anni prima da un poeta italiano.

Fin dal 1852 Giovanni Prati, inferiore a nessuno dei maggiori poeti romantici nell'ardimento delle vaste concezioni, se non nella potenza di attuarle, scriveva in fronte al suo *Jelone di Siracusa o la battaglia di Imera*: « Dio e l'umanità; ecco le due « idee che siedono giganti nel pensiero creato; ecco i due ter« mini definitivi tra i quali ei nasce, opera e muore ». L'universo ha uno scopo e l'uomo ha una legge: questo scopo e questa legge sono conoscibili dal nostro pensiero ed è compito dell'umanità il rintracciarli fra l'ombra dell'errore. A tal fine il poeta « ha tentato di ordinare tutte le sue immaginazioni, i suoi studî « e pensieri in una nuova epopea col titolo *Dio e l'umanità*, « nella quale vorrebbe considerare, lungo la vasta catena tradi« zionale e storica, e sotto la suprema guida della Provvidenza, « le origini, il cammino e la meta dell'intelletto creato, e per ciò « dipingere le grandi epoche del mondo e gli uomini che le hanno « governate o illustrate ». Poi enumerava la serie dei canti di che doveva comporsi la sua epopea: erano 54: si incominciava con un Canto *A Dio Padre*, cui seguiva *La Cosmogonia o delle Origini*, e si finiva con un *Inno a Dio Spirito* e col *Canto dell'Infinito*. Il *Jelone* era presentato ai lettori come un saggio di tali poemetti, e l'autore ammoniva i retori che « la legge di « unità di questa Epopea, per la intima natura del soggetto me« desimo, è Dio: legge semplice e suprema. Il protagonista n'è « l'Umanità, protagonista vero, vario e mirabile. Gli episodî sono « ogni canto: episodî connessi coll'ordine più spontaneo e intrin« secamente legati al tutto, anzi necessaria parte di esso. Lo « scopo: il bene dei proprî simili, per cui è dolce e glorioso con« sumar anche la vita ».

V'è una corrispondenza evidente tra questa concezione e l'idea informatrice della *Leggenda dei Secoli*, quale ci è indicata nella

poesia *Visione da cui è uscito questo libro*, che nella edizione definitiva precede opportunamente l'intera raccolta. Lo spettacolo immenso e terribile, vertiginoso e caotico, dei conflitti, dei delitti, delle cadute e delle ascensioni umane, si illumina allo sguardo del poeta di una luce livida e misteriosa, che si fa a poco a poco più intensa, sin che gli si rivela la legge nascosta che domina il turbine degli eventi e segna all'umanità la sua meta. E la somiglianza tra l'idea del Prati e quella dell'Hugo si spiega, poichè la derivano probabilmente entrambi dal Lamartine, che sin dal 1836 aveva pubblicato *Jocelyn*, e nel 1838 *La caduta di un angelo*, frammenti anch'essi, anzi termine e inizio di una serie ciclica di poemi che dovevano ritrarre a traverso i secoli la caduta e la palingenesi dell'uomo, essere angelico alle origini, che l'amore precipita nella colpa e sommerge nella materia, ma che per una lunga odissea di prove terribili riconquista a poco a poco la cima da cui è caduto e nell'abnegazione e nel sacrificio ritrova la sublime perfezione della sua origine. E il Lamartine ci riconduce all'*Eloa* di Alfredo De Vigny, al *Caino* e al *Manfredo* del Byron, al *Faust* del Goethe, e a quello strano fermento di spiritualismo nebuloso e di misticismo estetico che nella prima metà dell'ottocento generò in Francia tante effimere idee metafisiche e tanti incoerenti sistemi di sociologia (1).

---

(1) Pochi poeti più del Lamartine furono spontanei, istintivi, disposti ad ascoltare soltanto le voci secrete dell'animo, e da ciò forse deriva anche quel che v'ha di monotono nell'opera sua; pure è certo che il suo *Jocelyn* e la *Chute d'un ange* risentono, almeno nell'idea generale che li informa, l'influenza del romanticismo francese ed anglo-sassone. Già lo Chateaubriand aveva vagheggiato tutta la vita il poema eroico e, debole signore del linguaggio poetico, ne aveva dato un saggio in prosa coi *Martiri* (1808); il Byron aveva espresso nel *Manfredo* il delirio dello spirito umano avido di trascendere i confini della conoscenza e di penetrare nel mistero delle cose; l'*Eloa* del De Vigny è già nelle sue linee essenziali la *Caduta d'un angelo*; l'*Ahasvérus*, *mistero* in prosa di Edgardo Quinet (1833) simboleggia pure il lento purificarsi dell'anima umana nel succedersi dei tempi e a traverso le catastrofi storiche. Del *Faust*, che sta quasi alla sorgente di tutte queste concezioni poetiche, non

Ma il Lamartine, distratto da altre cure, non iscrisse che il primo e l'ultimo episodio della sua grande epopea; il Prati al *Jelone* fece seguire *Satana e le Grazie* nel 1855, poi, scoraggiato forse dall'ostilità della critica e del pubblico, tentò altre vie e si provò a rianimare col *Rodolfo* (1853) e col *Conte di Riga* (1856), la novella e il romanzo in versi, guardando al Byron e al De Musset; se pure l'*Armando* (1866), come io sospetto, non è elaborazione posteriore di idee e di episodî che dovevano in origine trovar luogo tra i canti che celebravano *Dio e l'Umanità*. Solo Vittor Hugo colla sua ferrea tenacia e l'abbondanza inesauribile della sua vena diede compimento al suo disegno, e alle tre serie della *Leggenda* fece seguire *La fine di Satana* e *Dio*, quasi trittico raffigurante la sublimazione dell'umanità per virtù dell'amore, la cessazione del male, il trionfo della giustizia e della bontà suprema.

Le Canzoni delle strade e dei boschi (1865), ultima raccolta di versi che l'Hugo pubblicasse avanti il 1870, non ebbero eco alcuna in Italia. Il Veuillot definì quel libro « il più bell'animale « della lingua francese »: argutamente, poichè il giocondo e intenso epicureismo che palpita in quei versi e il senso di una vita orgiastica e panica che ne emana ricorda il naturalismo di certi miti antichissimi e potentemente pagani. La Natura si anima tutta intera sotto lo sguardo del poeta, s'inebria quasi della sua stessa forza fecondatrice, e tale visione dionisiaca delle cose

occorre parlare. È verosimile che sul Prati, oltre all'azione diretta del Lamartine, che dopo il Manzoni e il Berchet è il poeta cui egli deve di più, potesse anche l'esempio di alcuni tra gli scrittori che ho ricordati. Un critico anonimo, che è certamente C. Tenca, osservava nel *Crepuscolo* del 7 agosto 1853, a proposito del *Rodolfo*, novella mussetiana, ove il Prati pretendeva « di « aver congiunto in una sola pittura il vero del mondo sensibile con quello « del mondo ideale »: « Codesto vezzo di dare ad ogni lieve componimento « un'alta e vasta significazione è trovato nuovo dell'ambizione poetica e con- « duce di illusione in illusione sino a quelle *babeliche epopee*, che abbrac- « ciano, come un sogno, tutto quanto l'universo, e di cui il poeta si con- « tenta poi di pubblicare il titolo e *qualche supposto episodio* uscito a caso « dalla sua penna ». La stoccata, evidentemente, va anche al Lamartine.

si esprime in una forma studiatamente epigrammatica e concettosa, talvolta mirabile di energia, più spesso ricercata, leziosa, barocca, sparsa di concettini e di *acutezze* alla spagnuola, sì da ricordare un po' troppo i falsi poeti idilliaci e bucolici del sec. XVIII: i Segrais e i Parny. Insomma, dopo le *Ballate* l'Hugo non aveva più scritto un'opera che avesse al par di questa un valore meramente artistico e formale, che derivasse soltanto da un capriccio della fantasia e da un'ebrezza dei sensi. Ora tra il 1859 e il 1870 la poesia fu in Italia politica, sociale, satirica, umanitaria, socialista e guardia nazionale, tutto insomma, fuorchè estetica. Chi poteva badare allora alle canzoni erranti fra i rami dei boschi secolari?

Perciò tra le poesie pubblicate dall'Hugo durante l'esilio trovarono imitatori in Italia soltanto gli *Châtiments*, cioè la lirica di combattimento e d'azione. Chi scorra parte almeno dei troppi versi con cui i partiti allora battagliavano fieramente su per i giornali, massime nell'alta Italia, vi troverà più di una reminiscenza dell'Hugo. Ma chi più ricerca tra la polvere e l'ombra di quel passato, pur così prossimo, se non per rintracciarvi documenti storici? Sulla torbida fiumana di tanta rimeria galleggiano soltanto i *Giambi ed Epodi* del Carducci, e le *Battaglie* di Felice Cavallotti, che entrambi derivano, come poeti politici, dagli *Châtiments*; ma più il secondo che il primo, poichè nel Carducci la gagliarda educazione classica reagisce contro l'influenza straniera e le immagini hughiane screziano più che non avvivino il tessuto oraziano dello stile. Il Cavallotti, invece, imita l'Hugo anche nell'abbondanza, in lui meno corretta, della forma; alterna, come il poeta francese, il tono elegiaco alle furie archilochee, l'immagine idillica alla satira; ha, come lui, un accento più spontaneo che tiene dell'improvvisazione, e fa grande uso dell'alessandrino (1). Quanto al Carducci, egli stesso ha voluto indicarci nelle

(1) Nella famosa *Marcia di Leonida*, p. es. (cfr. *Opere* di F. Cavallotti, Milano, tipogr. Sociale, 1883, vol. III, pp. 259 sgg.) le voci dei morti che si levano dai più gloriosi campi di battaglia e invitano invano l'eroe delle

note ai suoi *Giambi ed Epodi* alcune tra le immagini e le movenze liriche che ha derivate dai *Castighi* dell'Hugo e dai *Giambi* del Barbier (1).

La poesia delle *Contemplazioni* non mi sembra che lasciasse tracce percettibili in nessuno dei poeti che allora tentavano in Italia la lirica filosofica ed astratta. Lasciamo il Prati e l'Aleardi, chè la loro arte, ormai matura, si poteva dir chiusa a profonde influenze esterne, ma nè il Boito, che procede piuttosto dagli ultimi romantici della Germania, nè lo Zendrini, che è un aleardiano mandato a male dalla perversa malìa dello Heine, nè il Praga stesso, che dei tre è il più aperto alla imitazione francese, mi sembra che derivino dall'Hugo. Il Carducci ha detto, è vero, che

---

Termopili a riposare con loro, sinchè giunto a Mentana egli saluta nei garibaldini ivi caduti i soli compagni degni di lui, ricordano le voci misteriose che parlano a Napoleone I nell'*Expiation* (*Châtiments*, V, 13), ed uguale è il procedimento per cui la tensione drammatica e l'incertezza vanno crescendo fino alla risposta finale. L'imitazione dell'*Expiation* è ancor più evidente nella ballata *Mentana* (cfr. *Opere*, III, pp. 63 sgg.), nella quale, come avverte l'autore in una nota (p. 71), « fingesi che l'ombra di un soldato italiano « della *Grande Armata* morto per la Francia nella ritirata di Russia del 1812, « sia condannato, per arcano castigo di mancata pietà, ad errare *in espiazione* « sui campi di battaglia, finchè ritrova un figlio di suo figlio, ferito a morte « dalle palle della Francia sul campo di Mentana ». L'idea tanto cara all'Hugo di un'èra imminente di giustizia e di pace universale circola in tutte le liriche politiche e battagliere del Cavallotti, ed in fronte all'*Era nuova*, inno pel ritorno di Venezia all'Italia (dicembre 1866), egli poneva questi versi della *Leggenda dei secoli* (cfr. *Plein ciel*, vol. IV) che salutano nel pallone aereostatico il simbolo dell'umanità futura:

> Où va-t-il ce navire? Il va de jour vêtu
> À l'avenir divin et pur, à la vertu.....
> Au droit, à la raison, à la fraternité,
> A la religieuse et sainte vérité.....
> Il porte l'homme à l'homme et l'esprit à l'esprit...
> Il civilise, ô gloire! il ruine, il flétrit
> Tout l'affreux passé qui s'effare;
> Il abolit la loi de fer, la loi de sang,
> Les glaives, les carcans, l'esclavage, en passant
> Dans les cieux comme une fanfare.

(1) Cfr. *Poesie di G. Carducci* (MDCCCL-MCM), Bologna, Zanichelli, 1901, pp. 502-503.

il Praga « della tinta dell'Hugo ebbe colorite sin le intime fibre « della sua poesia, come dicono che le ossa delle bestie che hanno « pasciuto la robbia si trovino chiazzate di rosso » (1), ma tale influenza, se ha plasmato e colorito la fantasia del poeta, non è determinatamente sensibile nelle singole poesie. A me pare che egli s'ispiri piuttosto ad Alfredo De Musset, al Baudelaire, al Mürger, e in genere ai poeti *minores*, agli allucinati e ai nevrotici del secondo gruppo romantico. Chi, giovane, sentì veramente tutta la malia misteriosa di quei versi fu Antonio Fogazzaro, e abbiamo la sua confessione: « Le *Memorie d'oltre tomba* dello « Chateaubriand e le *Contemplazioni* di V. Hugo sono state, in« sieme al Leopardi, al Foscolo, ad Enrico Heine, argomento d'a« dorazione ne' miei primi anni; ancor fanciullo, io sono stato « turbato, affascinato dalla repentina visione dell'anima delle cose « evocata dal solitario di Jersey; io mi sono inebriato dell'alito « potente che passa nelle sue strofe sonore, come se avessero « serbata l'eco delle grandi voci del vento e del mare » (2). Ma l'opera poetica del Fogazzaro non è compresa nei termini cronologici entro i quali deve mantenersi la nostra indagine (3).

---

(1) Cfr. *Bozzetti e Scherme* in *Opere*, III, 281. Nello stesso scritto (p. 275) il Carducci toccando della poesia civile di Giulio Uberti osserva che, proceduta « dal classicismo puro pariniano, erasi riposata nel mezzo del clas« sicismo manzoniano, pur riflettendo alquanto del colorito del Byron e forse « anche di Vittore Hugo ». Ma l'efficacia dell'Hugo, se pure ha potuto sulle liriche dell'Uberti, si deve cercare nell'atteggiamento del suo pensiero di fronte a certi ideali politici, e in quella filosofia della storia, candidamente ottimista, che ispirò tanta parte della poesia democratica del tempo, ad imitazione appunto del poeta francese. Immune da ogni imitazione hughiana mi sembra anche lo Zendrini, che pure dell'opera del grande poeta romantico parla con acume e dottrina nel *Discorso* su *Enrico Heine e i suoi interpreti in Italia*, in appendice al *Canzoniere di E. Heine* da lui tradotto, Milano, Hoepli, 1881, vol. II, p. 235, 256, 322 e *passim*.

(2) Cfr. A. Fogazzaro, *Le grand poëte de l'avenir* in *Ascensioni umane*, Milano, Baldini e Castoldi, 1899, p. 362.

(3) Delle *Contemplazioni*, della *Leggenda dei Secoli*, delle *Canzoni*, non si ebbero, che io mi sappia, traduzioni italiane, anche parziali, mentre visse il poeta, nè se ne sentiva il bisogno, data la diffusione della lingua francese fra noi. Il poeta siciliano Tommaso Cannizzaro, grande ammiratore dell'Hugo,

XXXII. — Gli scritti in prosa dell'Hugo che appartengono al ventennio 1851-1870 ebbero certamente fra noi maggior numero di lettori, segnatamente i romanzi, ma non trovarono alcun imitatore notevole. A non tener conto del *Napoleone il piccolo*, libello d'occasione tosto obliato (1), essi si dividono in biografico-critici e d'invenzione. Fin dal 1834 il poeta aveva raccolti sotto il titolo *Littérature et philosophie mêlées* varî scritti d'indole critica da lui pubblicati nei suoi primi anni sul *Conservatore letterario* e sulla *Musa francese,* in più parti ritoccati e rifatti. Nel 1863 sua moglie Adele Hugo pubblicava anonima una specie di biografia apologetica e letteraria del marito, intitolandola *V. Hugo raconté par un témoin de sa vie,* molto minuta e aneddotica intorno all'infanzia e ai primi saggi del poeta, più compendiosa

---

ha aggiunto alla sua versione delle *Orientali* (Catania, Battiato, 1902) un ricco manipolo di liriche trascelte fra le varie raccolte poetiche dell'Hugo, dalle *Odi* e *Ballate* ai postumi volumi di *Toute la lyre.* Delle *Contemplazioni* son tradotte: *Lisa* (lib. I, 11); *Vecchia canzone del giovine tempo* (lib. I, 19); « Ella era scalza colle chiome al vento » (I, 21); *L'Infanzia* (I, 23); *Canzone* (lib. II, 4); « Come flessibil giunchetto » (lib. II, 10); *Scritto sotto un crocifisso* (III, 4); ? (lib. III, 11); *15 Febbraio 1843* (lib. IV, 2); « Si vive, si « parla, le nuvole, il sole » (lib. IV, 11); *Veni, vidi, vixi* (lib. IV, 13); « Doman quando agli albori biancheggia la campagna » (lib. IV, 14); *Mors* (lib. IV, 16); *Ibo* (lib. VI, 2). *La vecchia canzone degli anni giovani* (*Contemplazioni*, I, 19) è stata tradotta anche da Felice Cavallotti, cfr. *Il libro dei versi,* Milano, Aliprandi, p. 269. Dalle *Canzoni delle vie e dei boschi* il Cannizzaro non traduce che *La siesta del leone* (lib. II, III, 8); *Il dito della donna* fu tradotto dal Cavallotti (*Opere*, IV, p. 199). Un gruppo di poemetti epici dell'Hugo fu tradotto da FORTUNATO VITALI, cfr. *Leggenda dei Secoli, versioni poetiche da V. Hugo*, Milano, Verri, 1899. Il volume contiene: *Il matrimonio d'Orlando,* cfr. *Légende des Siècles,* (edizione definitiva) vol. I, X, p. 212; *Il piccolo re di Galizia* (II, XV, 33); *L'Aquila dell'elmo* (II, XVII, 37); *La Coscienza* (I, II, 35); *Il parricida* (I, X, 211); *Il lavoro degli schiavi* (II, XVII, 129); *La povera gente* (IV, LII, 119); *Il piccolo Paolo* (IV, LVII, 201). Gli alessandrini del testo francese sono resi in versi sciolti pallidi e cascanti. Del *Rospo* (cfr. *Leggenda dei sec.*, vol. IV, LIII, 165) pubblicò una versione Biagio Allievo nella *Nuova Antologia* del 1° agosto 1899.

(1) Un giudizio del Tommaseo su *Napoléon le petit* è riferito nello scritto di A. BERTOLDI, *Il Tommaseo e il Vieusseux*, nella *Rassegna Nazionale*, 1° giugno 1901, p. 448.

e affrettata per gli anni posteriori al 1827; in appendice essa riferiva molti lavori giovanili dell'Hugo, inediti o sparsi in giornaletti obliati. L'Hugo ha dichiarato più volte che quella biografia fu scritta e pubblicata a sua insaputa; ma, come si è detto, il tono del racconto è spesso autobiografico e confidenziale. Tutti allora vi hanno sentito la mano del poeta, e appunto nel 1863 ne usciva una traduzione italiana col titolo *Memorie di V. Hugo* (1). È un racconto vivace e gustoso da quanto un romanzo, ma le indagini della critica vi hanno scoperto più di un errore e numerose inesattezze, non sempre involontarie, ed è lavoro da consultare con molta cautela.

Nel 1864 l'Hugo pubblicava col proprio nome un poderoso volume su *Guglielmo Shakespeare* e vi dava intera la misura della sua fantasia iperbolica e della sua incapacità critica. In quelle cinquecento pagine non una parola intorno al carattere dello Shakespeare, al suo concetto della vita e dell'arte, alla sua visione dell'uomo e della natura: l'opera del poeta inglese è un pretesto a divagazioni liriche e a dissertazioni eloquenti intorno

---

(1) V. Hugo, *Memorie*, Milano, Daelli, 1863, voll. 4, con un'*Avvertenza* dell'editore. Il Camerini, che deve aver consigliata la traduzione, se pur non è opera sua, parlò di queste *Memorie* in un articolo riboccante di ammirazione (cfr. *Profili letterari*, ed. cit., p. 280). A proposito dell'immaginazione di V. Hugo e del rilievo preciso e potente che essa sa dare alle cose egli fa intorno alla memoria visiva del poeta un'osservazione che fu poi svolta largamente dal Mabilleu (cfr. *V. Hugo* nella serie dei *Grands Écrivains* edita dall'Hachette): « Una qualità ch'egli (l'Hugo) ebbe forse comune con Dante, « si è la *memoria degli occhi*; ogni oggetto di natura e d'arte, ogni

. . . . pastura
Da pigliar occhi per aver la mente

« prontamente si dipingeva con vivacità di colori e precisione di contorni « nella sua retina e non usciva più dalla sua memoria: onde la evidenza delle « sue descrizioni e il suo gran senso dell'architettura: senso essenzialissimo « al costruttore di grandi epopee, si chiamino poemi o romanzi, come dimostrò « Dante nel congegno della *Divina Commedia*. Forse in V. Hugo la visione « è talora esagerata o spiccata tanto da colpire troppo i deboli avvezzi alle « sfumature ».

ai più grandi genî dell'umanità, che per l'Hugo sono quattordici, e di cui egli evoca le figure in atteggiamento titanico e tra un folgorio d'immagini magnifiche e strane. Il genio è divinazione e intuizione, il poeta è profeta, sacerdote e pastore di popoli, come ai tempi di Mosè o di Orfeo, la poesia è fiamma che discende dall'alto, che accende e travolge gli spiriti, che percuote come turbine. Ora chi pone legge al turbine o misura la fiamma? Negli eroi della parola, nei *vati* sacri, i difetti non esistono o sono il rovescio delle loro virtù; e questo libro di critica riesce alla negazione di ogni critica, ma è insieme un monumento singolare della maravigliosa facondia dell'Hugo. Sulla *Rivista italiana* di Torino esso fu argomento di una serie di articoli di Pietro Risi, ove l'ammirazione grande per l'esule poeta lotta coi dubbî e colle obbiezioni che il buon senso solleva continuamente nell'animo del critico. Egli venera l'uomo e s'inchina innanzi al concetto che esso ha del genio e della sua potenza etica e sociale, ma non lo segue nei suoi apoftegmi e nelle sue ipotesi visionarie. Ormai la coltura storica, che veniva crescendo anche in Italia dopo il 1860, toglieva ogni autorità a tali romantiche divagazioni sui fatti storici e letterarî, di cui si eran dilettate anche troppo le generazioni anteriori al 1849 (1).

---

(1) Cfr. La *Rivista italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Torino, an. VI (1865), nn[i] 230-234. Sono 5 articoli che s'intitolano: *A proposito del W. Shakespeare di V. Hugo*, e furono poi stampati a parte (Torino, tipog. Cavour, 1865). Vi si espongono largamente le principali idee del libro, e vi si discutono, rispettosamente, ma con notevole erudizione e molto vigore, parecchi giudizî dell' Hugo. Tra l'altro il Risi anticipa, ma senza malignità, un'osservazione che sarà poi fatta più acerbamente dal Birè, accanito avversario del poeta. Questo libro, egli dice, non è già uno studio sul grande drammaturgo inglese, ma ci rappresenta piuttosto V. Hugo « che innalza al genio « e ai poeti un tempio nel quale anch'egli potrebbe avere onorata sede ac- « canto ai grandi che vi hanno dimora ». Cfr. E. Birè, *V. Hugo après 1852*, Paris, Perrin, 1894, cap. VIII, pp. 165 sgg. Nel 1865 dirigeva la *Rivista italiana* Giuseppe Chiarini, il quale al primo articolo del Risi apponeva una nota in cui protestava di ammirare altamente nell'Hugo il carattere dell'uomo e del cittadino, ma si confessava non ancor persuaso « della bontà dei « principî da lui professati e praticati nel fatto dell'arte » e di non poter quindi

Dal 3 aprile al 30 giugno 1862 i *Miserabili* furono pubblicati simultaneamente presso la libreria internazionale Lacroix e Verboeckhoven di Bruxelles e in tutte le grandi città di Europa. Era il primo romanzo dato in luce dall'Hugo dopo *Nostra Signora di Parigi* e fu letto e ammirato da ogni classe di persone. Il libro aveva le proporzioni di un'epopea, e nel vasto quadro tutta la vita contemporanea, tutte le classi sociali, tutti i conflitti, tutte le idee si agitavano in gruppi drammatici, si incarnavano in simboli possenti, vi si irradiavano di una luce di poesia che dava quasi un nuovo significato morale agli aspetti più tristi e più ripugnanti della vita. Attorno ad un intreccio di casi bizzarri e sovente inverosimili l'Hugo ordiva le idee, le osservazioni ed i sogni che avevano fermentato nella sua anima di poeta in quarant'anni di vita letteraria e politica così piena di opere e di lotte, e componeva il poema vero in cui si riflette idealizzata la prima metà del secolo XIX (1), cioè quel cinquantennio meraviglioso che va da Napoleone primo console alla rivoluzione del 1848 e alla reazione del 1849: rivoluzione e reazione europee, di cui fu cuore e centro la Francia e che dalla Francia trassero le idee direttrici, le aspirazioni e gli errori. E tutti questi ricordi, queste speranze e questi sogni fremono nei *Miserabili*: il bonapartismo eroico e fallace di Mario, il volterianismo scettico di Gillenormand, il positivismo pratico e borghese di Luigi Filippo, l'idealismo rivoluzionario dei *Compagni dell'A. B. C.*, l'idealismo cristiano del vescovo Myriel, il socia-

---

condividere tutti i giudizî dell'egregio collaboratore. Convien ricordare, infatti, che il Chiarini sin dal 1856, nella *Giunta alla derrata* « ai poeti « nostri odiernissimi e lor difensori », Firenze, 1856, tip. di G. B. Campolmi, aveva deriso in un sonetto l'arte del « folle Hugo »: cfr. F. Salveraglio, *Saggio di bibliografia carducciana*, in *Rivista d'Italia*, maggio 1901, p. 209. Così gli *amici pedanti*, acerrimi sostenitori di un rigido classicismo, avevan ripresa in Toscana già avanti il 1860 la tradizione del Giusti e di G. B. Niccolini, avversari risoluti, come è noto, del romanticismo francese e in ispecie di V. Hugo. Cfr. G. Chiarini, *Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1901.

(1) Cfr. F. Brunetière, *V. Hugo*, *leçons* ecc., vol. II, cap. XVIII.

lismo comunista e il socialismo furierista, la redenzione dei colpevoli per virtù dell'amore, e la *religione delle sofferenze umane*. Gli stessi episodî, enormi e nocivi spesso all'economia del racconto, sono attenuati e quasi giustificati dalla vastità e dai multiformi aspetti del libro. Ciò spiega l'ammirazione con che fu accolto e le discussioni ardenti che ha suscitato anche in Italia (1).

Ma esso era un' immagine del passato: perciò, se molti lo lessero, nessuno tra i giovani prese ad imitarlo. L'opposizione al romanticismo, che in Francia aveva preso, dopo il 1850, carattere di realismo freddamente obbiettivo, si delineava anche in Italia e dirigeva gli spiriti giovanili verso altri aspetti della vita e dell'arte. In Francia Gustavo Flaubert, prima e meglio di ogni altro, poi intorno a lui il Champfleury, il Feydeau, i due Goncourt proseguivano nei loro romanzi l'osservazione esatta della realtà più dolorosa e più crudele, e preparavano la via al Daudet e allo Zola. Fra noi il Ghislanzoni, il Farina, il Barrili, il Verga, il Capuana, tentavano per vie opposte una raffigurazione della vita assai remota dal romanticismo dell'Hugo. Solo i romanzieri popolari, i cui libri stanno fuori dell'arte, si provarono a imitare i *Miserabili*; e non è strano, poichè i *Miserabili* derivano dal romanzo melodrammatico e sentimentale, dal romanzo di *appendice* insomma, che, intorno al 1840 aveva conquistato ai giornali francesi l'instancabile ammirazione delle classi popolari, e che l'Europa, al solito, aveva imitato dalla Francia. Non v'ha dubbio, infatti, che i *Misteri di Parigi*, *L'Ebreo errante*, i *Misteri del Popolo* di Eugenio Sue, i quali stupirono e commossero tante migliaia di ingenui let-

(1) Ricordo tra gli altri i due articoli ditirambici di E. Camerini sui *Miserabili*, raccolti nei *Nuovi Profili letterari*, Milano, Battezzati, 1875, vol. I, pp. 155 sgg.; lo scritto anonimo pubblicato nel *Politecnico*, *Parte letteraria*, vol. 13 (1862), l'*Esame critico-analitico dei Misérables di V. Hugo* di C. Emmanuel, uscito in tre numeri della *Rivista italiana* di Torino (an. III, 1862, nn[i] 117-119); tre appendici della *Monarchia nazionale* di Torino, scritte con fervore di ammirazione giovanile da A. De Gubernatis, al quale, leggendo i *Miserabili*, parve di « trovarvi ripercossi alcuni dei suoi proprî dolori occulti, e, sebbene ne scorgesse già i più gravi difetti, molte pagine eloquenti di quel libro lo scossero ». Cfr. A. De Gubernatis, *Fibra*, p. 166.

tori, e tanto contribuirono a diffondere nel popolo quel socialismo indeterminato e sentimentale che doveva far così mala prova nel 1848, abbiano spinto l'Hugo a concepire la sua epopea della miseria sociale, e tra il suo romanzo e quelli del Sue corrono somiglianze che non sono casuali (1). Vi sono certi episodî nei *Miserabili*, certi viluppi di accidenti fortuiti che uguagliano o superano per l'audace inverosimiglianza le più strane invenzioni dei romanzieri d'appendice: di un Paolo Féval o di un Saverio di Montépin; tale, fra le altre, la scena che si svolge nella stamberga dei Thénardier fra un gruppo di banditi, quando Giovanni Valjean cade nei loro agguati e Mario spia non visto e trepidante gli avvenimenti (2). E che dire poi dei *Lavoratori del mare* (1866) e dell'*Uomo che ride* (1869) (3), non veri romanzi, ma frammenti di una specie di *Leggenda* umanitaria e sociale in prosa? Chi potrebbe trovare in quei libri un'immagine anche idealizzata della vita contemporanea, la percezione della realtà, lo studio e la conoscenza dell'uomo? La favola che annoda i fatti è inverosimile, incoerente ed illogica, e il poeta poco se ne cura, poichè essa è per lui il tenue ordito su cui ricamerà le grandiose divagazioni e le fantastiche allucinazioni che si affollano nel suo cervello; le persone sono idee o sentimenti astratti incarnati alla meglio in figure rigide e grandiose, senza flessibilità e senza umanità intima, e il contrasto delle passioni e delle anime, che nella vita è così vario, imprevisto e fluttuante, si svolge qui come nella poesia epica, tra uomini e sentimenti tipici e immutabili. Questa visione epica delle cose solleva certamente l'Hugo di cento gran cubiti sopra gli altri romanzieri democratici e popolari. Nella luce tragica e soprannaturale che egli fa discendere sugli uomini

---

(1) Cfr. E. Biré, *V. Hugo après 1852*, Paris, Didier, 1894, pp. 141 sgg.

(2) La prima versione italiana dei *Miserabili* fu pubblicata a Milano dal Daelli in 10 volumi: una nuova traduzione ne fece recentemente Guido Rubetti, Firenze, Nerbini, 1902.

(3) *I lavoratori del mare* e *L'uomo che ride* furono tradotti in italiano l'anno stesso in cui uscirono alla luce e pubblicati a Firenze dall'editore Simonetti.

e sugli avvenimenti, nella penombra rembrandiana che sfuma i contorni della realtà più triste o ripugnante, tutto si trasforma e si purifica, tutto assume ai nostri occhi un significato simbolico e quasi un'irradiazione di religioso mistero: e in ciò l'arte dell'Hugo ricorda quella dello Shakespeare e del Dickens. Ma quest'arte è personale e inimitabile, e nella rarità geniale consiste in gran parte la sua forza magnetica. I romanzieri italiani potevano comprenderla, ma non certo pensare ad emularla. Era invece assai facile imitare le parti più vistose e più grosse di quei libri: il viluppo complesso e bizzarro dei casi (di cui, del resto, E. Sue ed A. Dumas padre offrivano esempî più singolari e più sorprendenti) o il tono umanitario, i propositi democratici, la cordiale pietà per tutte le miserie e la fiera indignazione contro tutte le ingiustizie umane. Disgraziatamente nessun artista vigoroso e cosciente tentò l'impresa, e il nome meno trascurabile che la storia letteraria possa ricordare in Italia tra i romanzieri che vollero rendere un'immagine severa e vendicatrice della società contemporanea è quello di Francesco Mastriani (1819-1891), che in parecchî dei suoi troppi romanzi, come i *Vermi* (1864), *I figli del lusso* (1866), *I Misteri di Napoli* (1870), si è certamente ispirato ai racconti sociali dell'Hugo (1). Si potrebbe anche pensare alle invenzioni di Medoro Savini e di molti altri facili e fecondi scombiccheratori di volumi, il cui nome e le cui opere si perdono nell'oscuro sottosuolo del romanzo d'appendice. I galeotti eroici e sublimi, le cortigiane redente dall'amore materno, i saltimbanchi dal cuore di re, i principi dall'anima di fango, gl'innamorati poveri ed oscuri che salvano la vita e la fortuna dell'amata e poi si ritraggono a morire nell'ombra senz'attendere il premio meritato, tutti gli ingredienti che han servito anche in Italia a cucinare infiniti romanzi tra il 1860 ed il 1880, ed

(1) Su questa singolare figura di romanziere napoletano e sulla natura e il valore de' suoi romanzi cfr. lo schizzo di F. Verdinois nei *Profili letterari napoletani*, Napoli, Morano, 1881, e principalmente G. Hérelle, *Un romancier socialiste en Italie*, nella *Revue de Paris*, 15 luglio 1894.

anche più tardi, derivano in parte dai libri dell'Hugo, che nobilitò il genere dando al romanzo l'intonazione del poema.

Ma dove l'efficacia dei romanzi hughiani, e in primo luogo dei *Miserabili* e dell'*Uomo che ride*, fu veramente straordinaria si è nell'impulso dato all'opinione pubblica orientandola verso certe questioni sociali, e nel preparare la fraseologia politica degli ultimi quarant'anni. La democrazia borghese, trionfante quasi dapertutto a partire dal 1870, si è fatta succo e sangue di quei forti sdegni, di quelle generose sentenze, di quelle grandi promesse; e quel che del loro romanticismo giovanile rimaneva nell'animo degli uomini politici fermentò al contatto della splendida eloquenza vittorhughiana e li inebriò. In Italia si può dire che tutto un partito, potente all'opposizione e potentissimo al potere, derivò dagli scritti dell'Hugo e da quelli del Mazzini, più che le idee, l'abitudine di atteggiarle e di colorirle in un dato modo, un certo ottimismo generoso e avventato, una certa leggerezza fiduciosa nell'affrontare le questioni economiche e sociali che i tempi nuovi portavano con sè. Discorsi politici, commemorazioni patriottiche, articoli di giornale, libelli, si impregnarono della rettorica del poeta francese, si nutrirono delle sue frasi, coprirono troppo spesso il vuoto delle idee coll'audacia delle immagini. Se sia stato un bene od un male non è qui il caso di giudicare; ma ci sarebbe da scrivere un curioso saggio di critica letteraria e storica studiando la *fraseologia politica in relazione coi romanzi sociali* nella seconda metà del sec. XIX.

XXXIII. — Dopo il 1870, quando la ruina del secondo Impero l'ebbe reso più grande e le sue idee politiche parvero trionfare, l'arte ed il pensiero dell'Hugo perdono quasi ogni efficacia sulla letteratura italiana. Non che la sua produzione poetica cessi o rallenti, chè anzi essa uguaglia in quegli anni la sua fecondità giovanile. All'*Anno terribile* (1872) che ricorda in istrofe frementi di dolore e di orrore i lutti e le ruine del 1871, seguì nel 1874 *Il Novantatrè*, scene epiche ritraenti il periodo culminante della rivoluzione francese; *La Storia di un delitto,*

L'Arte d'esser nonno e la seconda *Leggenda dei secoli* nel 1877; *Il Papa* (1878), *La suprema pietà* (1879), *L'Asino* (1880), *Religioni e religione* (1880), *I quattro venti dello spirito* (1881), *Torquemada* (1882), la terza *Leggenda dei secoli* (1883); e dopo la sua morte, avvenuta nel 1885, i suoi discepoli ed eredi pubblicarono di su i manoscritti del poeta *La Fine di Satana*, *Dio*, i tre volumi di liriche che s' intitolano superbamente *Toute la lyre*, il *Teatro in libertà*, note e impressioni di viaggio, pensieri staccati, ecc., insomma la materia di altri quindici volumi. Ma se a tali opere non mancarono lettori, esse non risvegliarono echi profondi nello spirito dei contemporanei. Erano voci sacre che suonavano solenni tra un silenzio riverente, ma parlavano di visioni solitarie, proponevano strani problemi, promettevano rivelazioni impossibili. L' artista aveva manifestata tutta la sua meravigliosa potenza nelle opere precedenti ed ormai i difetti venivano ingigantendo cogli anni e gettavano un' ombra sulle sue qualità più singolari. Il pensatore, o piuttosto il sognatore, inclinava sempre più verso una concezione del mondo torbida e apocalittica, verso speranze millenarie e oscure profezie, verso una soluzione candidamente primitiva e talvolta infantile del problema dell'universo. Intanto le scienze esatte e la critica storica avevan proseguito alacremente il lavorio di trasformazione iniziato sugli spiriti dopo il febbrile periodo romantico, e prevaleva nell' Europa colta un concetto anche troppo grettamente positivo e materiale dell'esistenza: la ricerca esatta, il fatto rigorosamente accertato, l'esperienza ripetuta avevano educato i giovani alla dimostrazione matematica e all'analisi. Nella filosofia, nell'arte, nella politica, trionfava il metodo sperimentale; la letteratura stessa, principalmente il dramma e il romanzo, vivevano ormai di osservazioni minute, di aneddoti e di pettegolezzi, e la lirica minacciava di perdersi in Francia, per opera dei parnassiani, in uno sterile culto della forma esteriore, e pretendeva emular la pittura nell'espressione colorita e minuziosa della realtà esterna.

In Italia, veramente, l'opera poetica del Carducci, la cui effi-

cacia intellettuale cominciò a farsi sentire dopo il 1870, si accostava a quella dell'Hugo nell'accesa aspirazione verso certi ideali democratici, ma il concetto profondamente classico ed umano di un sano equilibrio tra lo spirito ed il corpo, tra la realtà e l'idea, che troviamo in tutte le liriche del poeta nostro, è assai diverso dal confuso antropomorfismo manicheo che nelle ultime opere del poeta francese riveste bizzarramente le forme della profezia semitica. Così anche in Italia veniva meno all'Hugo, non dirò l'attenzione e l'ammirazione dei lettori (1), ma il consenso del pensiero scientifico ed artistico. Lo riacquisterà egli un giorno, quando una nuova febbre di idealismo utopistico e visionario venisse a scuotere l'umanità? Può darsi. Già il nuovo messianismo professato dal Tolstoi risponde per più riguardi alle speranze democratiche dell'Hugo, ed altri indizî del sogno sempre rinnovantesi di un supremo e religioso avvento della giustizia e della verità si possono intravvedere nel movimento letterario contemporaneo. Ma esso sfugge ad ogni determinazione precisa. La valutazione storica dell'opera poetica di V. Hugo finisce necessariamente per noi al 1870.

XXXIV. — Se noi ci proviamo ora a raccogliere brevemente le linee generali e le conclusioni di questa indagine, dobbiamo ammettere che l'azione esercitata dall'arte di V. Hugo sulla nostra letteratura fu vasta più che profonda, diffusa alla superficie più che addentrantesi negli strati riposti dell'anima nazionale;

---

(1) Quasi tutti i suoi scritti posteriori al 1870, comprese le opere postume, furono argomento di larghe critiche in Italia. Cfr. tra gli altri due scritti di F. Torraca, sull'*Arte di esser nonno* e su *Torquemada*, nel volume *Saggi e Rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, pp. 1 sgg. e 199 sgg.; un articolo di Raffaele Mariano, *Le Religioni e la Religione*, in *Fanfulla della Domenica*, an. VI (1884), nº 12; gli scritti di E. Nencioni intorno all'*edizione definitiva delle opere di V. Hugo* (*N. Antologia*, 15 dicembre 1884) e alle *Cose viste da V. Hugo* (*N. Antologia*, 1º dicembre 1887) ecc. Tra i molti articoli critici e biografici pubblicati in occasione della sua morte sono notevoli segnatamente quelli di E. Panzacchi e di A. G. Barrili nel volume citato, *V. Hugo, saggi critici* ecc., Milano, Treves, 1885, pp. III-LX.

fiamma fantastica che guizza e vampeggia, gettando qua e là riflessi purpurei, sprigionando da ogni cosa un folgorio di scintille, ma non fuoco tenace che fonde e ritempra il metallo del pensiero. Fino al 1850 egli parve agli italiani, e fu quasi soltanto, un artista mirabile e un fantasioso poeta che prosegue l'arte per sè stessa, incurante di ogni fine morale e sociale, e, pur ammirandolo, non poterono nè sentirlo, nè amarlo. Altre idee li agitavano, altri intenti proponevano essi all'attività del poeta, e gli uomini più opposti tra loro per indole e per idee: il Cantù come il Mazzini, il Gioberti come il Rosmini (1), rimproverarono al caposcuola del romanticismo francese quello che essi chiamavano il suo « materialismo poetico ». Eppoi, come vedemmo, dopo lo Chateaubriand, dopo il Manzoni, dopo il Lamartine, gli ardimenti estetici dell'Hugo non parevano più nuovi. Ammirarono in lui la varietà e ricchezza delle immagini, l'abbondanza pittoresca dell'espressione antitetica, la copia inesausta dell' invenzione e della produzione, e quella fiera e ferrea tenacia nello sforzo e nella lotta che già nel 1832 il Cantù proponeva ad esempio ai giovani italiani. Quanto alle imitazioni vere e proprie, la nostra poesia lirica imparò dall' Hugo a cogliere un lato fantastico e sentimentale negli aspetti più varî delle cose, nei più tenui accidenti della vita, a introdurre nell'elegia le gradazioni più fuggevoli del sentimento, a fare del poeta e della sua sensibilità commossa il cardine ed il centro dell'universo, a ricercare nella varietà dei metri e nella ricchezza dei ritmi una potente espressione musicale dell'idea e del sogno. Perciò la sua influenza, se non è intima e precisa quanto quella del Byron e del Lamartine, è però innegabile in quasi tutti i nostri lirici minori della prima metà del secolo scorso. Col Dumas, col Soulié, collo Scribe, col De Vigny, cooperò a creare il dramma romantico d'intrigo, poggiante su antitesi straordinarie di passioni e di ca-

(1) Cfr. A. Rosmini, *Introduzione alla filosofia*, Casale, 1850, p. 41. Egli accusa il sensismo di avere disfrenate le passioni, togliendole al dominio dell' intelligenza, e di averne fatto così « sola materia alla letteratura del « secolo sensista, da Lord Byron a Vittore Hugo ».

ratteri, su misteriosi viluppi di delitti, sull'aneddoto storico curioso o strano: dramma popolare e rivoluzionario per eccellenza, in quanto dà della storia un'idea puerile e connette i grandi avvenimenti ad accidenti casuali. Anzi l'Hugo coll'autorità del nome e la magnificenza dei versi contribuì più d'ogni altro a dar pregio letterario a quell'ibrida forma, e la salvò così dalla volgarità che minacciava di sopraffarla e dal dispregio in cui sarebbe inevitabilmente caduta. Senonchè in Italia non ci fu chi, o per la forza dell'ispirazione poetica, o per naturale duttilità di fantasia sapesse trapiantare fra noi e crescere vitale il dramma storico-romantico, onde i saggi che ne furon dati tra il 1830 ed il 1850 vissero male e morirono presto. Quanto ai romanzi storici o semi-storici che l'Hugo pubblicò frettolosamente tra i venti e i trent'anni, essi, venendo dopo quelli dello Scott e del Manzoni, non potevano avere, nè ebbero, imitatori fra noi.

Dopo il 1850 la popolarità dell'Hugo diviene immensa; l'autorità del suo nome uguale e forse superiore a quella che il Voltaire aveva esercitato nella seconda metà del settecento. Tutta l'Europa sconfitta, ma non domata, dalla reazione del 1849-50 e risollevantesi con nuova energia alle future rivincite, lo acclamò profeta ed augure dell'avvenire. I poeti delle nuove generazioni lo salutarono concordemente « nostro signore, nostra luce, nostro « maestro, la cui parola assomma in sè tutti i canti » come ha detto lo Swinburne; i grandi agitatori dell'idea democratica chiesero la sua approvazione morale; i popoli invocarono una sua parola di conforto e di speranza. Della sua nuova produzione letteraria, originale assai più della prima e veramente inimitabile, fu compreso e ammirato il carattere politico e sociale: nei *Castighi* la poesia della collera sacra e di una giusta indignazione; nella *Leggenda dei secoli* la fede nell'ininterrotto e inevitabile progresso umano rivelantesi entro i grandi avvenimenti storici; nei *Miserabili* la pietà prodigata a tutti gli infelici, a tutti i vinti della vita, per cui si chiedeva una legislazione sociale più cristiana e più equa. L'arte del poeta si faceva ogni giorno più personale, più alta, più dirupata e per dir così

inaccessibile, e i giovani scrittori sgomenti, si volgevano verso altre scuole, proseguivano altri concetti estetici: ma l'uomo era divenuto quasi un'incarnazione vivente di certe idealità democratiche ed umanitarie, il precursore di un'età ancor remota di giustizia e di amore. I deboli oppressi ricorrevano a lui come ad un tribunale supremo, e il suo intervento era spesso efficace; la sua parola, ascoltata e temuta, otteneva talvolta ciò che la politica più accorta avrebbe invano sperato. Infinite volte V. Hugo aveva affermato in verso ed in prosa che il poeta è una Guida ed un Maestro, che egli ha un còmpito sociale, e che l'opera sua deve essere sul cammino dell'umanità come una face luminosa che richiama gli erranti ed illumina l'avvenire. Il suo sogno, lui vivo, ebbe compimento nella realtà, ed a partire dal 1860 egli si sentì, e fu veramente, una grande forza sociale. Considerati sotto questo riguardo quasi tutti i libri che egli pubblicò a partire dai *Castighi* sono più e meglio che opere letterarie; sono veri atti morali e politici, cui gli avvenimenti hanno dato un'importanza europea. V. Hugo ha davvero nobilitato col suo esempio l'ufficio dello scrittore e restituito alla poesia la sua importanza originaria di funzione sociale.

Ma per converso si può dire che l'opera sua per cinquant'anni fu alle menti giovanili più un liquore inebriante che un nutrimento sostanziale, poichè in lui l'immaginazione soverchia di troppo il raziocinio, e le idee nascono quasi fortuitamente dalle immagini piuttosto che non si trasformino e non s'incarnino in esse. Nessuno con più alte parole ha celebrato il progresso ed ha voluto procedere col suo secolo e talvolta precorrerlo, eppure quasi tutte le ipotesi più feconde e i problemi più complessi della scienza contemporanea gli sfuggono o gli ripugnano. Egli respinge con uno scherzo volgare la teoria darwiniana; egli offusca e disperde il suo spiritualismo in una curiosa concezione manichea dell'anima e della materia; contrappone all'ipotesi monistica della filosofia moderna una strana e rudimentale metempsicosi, ed il suo socialismo sentimentale ed evangelico s'inalbera di fronte al rigido materialismo storico e all'atteggiamento scientifico del colletti-

vismo contemporaneo. In tutti i suoi ultimi scritti il sentimento si oppone alla scienza e si mette sotto i piedi l'indagine paziente e l'analisi esatta per esaltare la potenza sovrana dell'intuizione e la verità che si svela intera agli spiriti candidi. E può darsi che egli abbia in qualche parte ragione; ed è certo còmpito del poeta nella società odierna rivendicare i diritti troppo disconosciuti del sentimento e della fantasia, offesi dalle intemperanze di un gretto positivismo; ridare all'intuizione il dominio che l'analisi tenta usurparle; ma senza eccessi, senza invadere il dominio sicuro del sapere, senza voler restaurare il regno dei poveri di spirito; e ad ogni modo certe idee convien conoscerle, certe ipotesi meditarle, prima di assalirle colla satira o coll'ironia. Mirabile eccitatore di anime finchè rimane nel campo delle idealità morali e sociali, egli chiede troppo quando vuole che oltre al poeta del dovere e del bene si ammiri e si segua in lui un Maestro dell'avvenire. Egli è un grande artista, ma un pensatore mediocre, e l'intensità della visione che ha delle cose, il rilievo stesso e la forza delle immagini che rampollano dal suo cervello e alterano la realtà rendono vacillante il suo giudizio degli uomini e dei fatti. Signore onnipotente della parola e del ritmo, creatore incomparabile di simboli e di miti, egli ama le belle idealità astratte, ma non sa cogliere nell'idea i fatti concreti che la determinano nella realtà, onde l'abuso di astrazioni che è nei suoi scritti e la quantità grande di formule vane che per opera sua sono entrate nel linguaggio dell'odierna democrazia. E chi se ne lasciasse guidare nella pratica della vita riuscirebbe inevitabilmente alla delusione o alla contraddizione. Ma chi nel contatto continuo colla dura realtà e fra le amarezze della lotta quotidiana si sentisse tratto allo scetticismo e allo scoraggiamento potrà trovare nei versi del grande poeta uno stimolo e un conforto. La poesia dell'Hugo, come gli aspetti più sublimi della natura, come il cielo, le montagne e l'oceano, è fatta per ridestare nel cuore dell'uomo il sentimento confuso e potente delle grandi aspirazioni.

ALFREDO GALLETTI.

INDICE DEI NOMI